جدیدیت کے بعد

گوپی چند نارنگ

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی

جدیدیت کے بعد

ہر چند کہ ایجاد معانی ہے خداداد
کوشش سے کہاں مرد ہنرمند ہے آزاد
بے محنتِ پیہم کوئی جوہر نہیں کھلتا
روشن شررِ تیشہ سے ہے خانۂ فرہاد

(اقبال)

گوپی چند نارنگ

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۶

Jadīdyat ke bād

(After Modernism)

by

Gopi Chand Narang

سنہ اشاعت : ۲۰۰۵ء

قیمت : ۵۰۰ روپے

کمپوزنگ : محمد موسیٰ رضا

مطبع : عفیف آفسیٹ پرنٹرس، دہلی۔۶

ISBN: 81-8223-107-8

Published by

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE

3108,Vakil Street, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6(INDIA)

Ph : 23216162, 23214465, Fax : 0091-11-23211540

E-mail: info@ephbooks.com,ephdelhi@yahoo.com

website: www.ephbooks.com

انتساب

ان شاعروں اور ادیبوں کے نام جو تخلیق کی
آزادی کے رسیا ہیں اور نظریوں سے آگے
دیکھ سکنے کے جویا ہیں

ایک ہی دھن ہے کہ اس رات کو ڈھلتا دیکھوں
اپنی ان آنکھوں سے سورج کو نکلتا دیکھوں

اے جنوں تجھ سے تقاضا ہے یہی دل کا مرے
شہرِ امید کے نقشے کو بدلتا دیکھوں

یہ سفر وہ ہے کہ رکنے کا مقام اس میں نہیں
میں جو تھک جاؤں تو پرچھائیں کو چلتا دیکھوں

چاہے تاریکی مخالف ہو، ہوا دشمن ہو
مشعلِ درد کو ہر حال میں جلتا دیکھوں

(شہریار)

دیباچہ

کیمبرج یونیورسٹی کی History of Literary Criticism کی ساتویں اور تازہ ترین جلد میں 1950 سے 2000 تک کی مدت کو Age of Criticism کہا گیا ہے، یعنی اس نصف صدی میں عالمی سطح پر سب سے زیادہ ترقی تنقید نے کی اور جن ادبی مباحث نے سب کو متاثر کیا وہ تنقید اور تھیوری سے متعلق ہیں۔ اردو میں بھی ادھر کا کچھ زمانہ ادبی تھیوری کے زوردار مباحث اور نئی تبدیلیوں کا ہے، جن میں کسی نہ کسی حد تک میں برابر شریک رہا ہوں۔ ادبی افق پر تاریخی و ذہنی عوامل کی وجہ سے تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں، کبھی کوئی رجحان حاوی ہوجاتا ہے، کبھی کوئی۔ ایسا دانشِ انسانی کے کسی دھماکے یا سوچ کی تبدیلیوں کی وجہ سے بھی ہوتا ہے یا کسی بڑے فلسفی یا عظیم ادبی شخصیت کے اثر سے بھی۔ عوامل جو بھی ہوں، ادھر کے برسوں میں سب سے زیادہ مرکزِ توجہ ادبی تھیوری اور اس سے متعلقہ تنقیدی مباحث رہے ہیں۔ کچھ معاصرین عدم تحفظ کی نفسیات کی وجہ سے اس کے دباؤ میں بھی رہتے ہیں، لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ ادبی رویے کسی کے بس کے نہیں ہوتے۔ نتیجتاً اردو میں بھی ادبی منظرنامہ اتنا بدل چکا ہے کہ اب اس سے کوئی انکار نہیں کرسکتا کہ نئی بصیرتوں کے عام ہونے سے ادبی مطالعہ کے نئے ابعاد سامنے نہیں آئے۔ یوں بھی سابقہ ادبی تحریکیں اپنا تاریخی کردار ادا کرکے بے اثر ہوجاتی ہیں۔ جدیدیت ہمارے دیکھتے ہی دیکھتے عالمی سطح پر بے اثر ہوگئی اور اردو میں بھی۔ ہرچند کہ تحریکوں کے نام لیوا زندہ رہتے ہیں، اور وہ اپنے وجود کا ثبوت دینے کے لیے ان کا جواز بھی پیش کرتے رہتے ہیں، لیکن تحریکوں کا تحرک وقت کے ساتھ ساتھ ختم ہوجاتا ہے۔ اتنی بات سب کو معلوم ہے کہ نہ صرف ہندوستان کی اکثر زبانوں میں جدیدیت نمٹ چکی ہے بلکہ دنیا بھر میں جدیدیت نام کی کوئی تحریک اب باقی نہیں رہی۔ اس کی جگہ جدیدیت کے بعد کے

تنقیدی تصورات اور ذہن ونظر کی نئی کشادگی اور تازگی نے لے لی ہے۔ اردو میں بھی ایسا ہی ہوا ہے۔

یہ حقیقت ہے کہ میں تقریباً پچاس برسوں سے تنقیدی و تحقیقی مضامین لکھتا رہا ہوں لیکن متفرق مضامین کے مجموعے شائع کرنے کو میں نے ترجیح نہیں دی۔ برا بھلا جو بھی کر سکا، میری کوشش رہی کہ یک موضوعی کتابوں پر کام کرسکوں۔ میرے یہاں لسانیاتی اور ادبی تنقیدی و تحقیقی کام کا آغاز ساتھ ساتھ ہوا۔ ایک طرف چھٹی دہائی میں جہاں 'اردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو' اور 'اردوئے دہلی کی کرخنداری بولی' پر کتابیں آئیں، وہیں 'ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں' بھی منظرعام پر آئی۔ وسکانسن کے زمانے میں زیادہ توجہ Readings in Literary Urdu Prose پر رہی۔ اس کے بعد کا میرا زمانہ جامعہ ملیہ اسلامیہ کا ہے، جہاں اگرچہ پہلے میں نے 'املا نامہ' اور 'پرانوں کی کہانیاں' کو نمٹایا، اور ساہتیہ اکادمی اور دیگر اداروں کے لیے راجندر سنگھ بیدی، منٹو، کرشن چندر اور بلونت سنگھ پر انتھالوجی تیار کیں، تاہم زیادہ توجہ ان قومی سیمناروں پر صرف کی جن کی یک موضوعی کتابیں ساتھ ساتھ شائع ہوئیں، جیسے 'اردو افسانہ: روایت و مسائل'، 'انیس شناسی'، 'اقبال کا فن'، 'لغت نویسی کے مسائل' وغیرہ۔

کچھ مدت بعد یعنی آٹھویں نویں دہائی میں 'امیر خسرو کا ہندوی کلام' اور 'اسلوبیات میر' منظرعام پر آئیں۔ یہی زمانہ اسلوبیات اور تھیوری پر میری توجہ کے آغاز کا ہے۔ 'ادبی تنقید اور اسلوبیات' کے زیادہ تر مضامین جامعہ کے زمانے کے ہیں۔ اسی دوران 'قاری اساس تنقید' شائع ہوئی۔ تھیوری پر توجہ جامعہ میں شروع ہوگئی تھی لیکن اس کی تکمیل دہلی یونیورسٹی لوٹ آنے کے بعد ہوئی۔ 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' نیز 'اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ' آگے پیچھے شائع ہوئیں۔ انگریزی کتاب Urdu Language & Literature : Critical Perspectives اسٹرلنگ سے شائع ہوئی۔ قومی اردو کونسل سے متعلق ہونے کے بعد یہاں میں نے نہ صرف Let's Learn Urdu کے نام سے انگریزی اور ہندی میں چار کتابوں کا سیٹ تیار کیا، بلکہ اپنے اردو شاعری کے پہلے سے چلے آرہے ادبی و ثقافتی مطالعہ کو آخری شکل دی

اور ذیل کی تین کتابوں کو بطور پروجیکٹ شائع کیا: 'ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں'، 'اردو غزل اور ہندستانی ذہن و تہذیب' اور 'ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری'۔ اس سرسری نظریہ گذشتہ کا ایک مقصد خوداحتسابی بھی ہے کہ اس سارے سفر کے دوران اس کا وقت ہی کہاں تھا کہ متفرق مضامین کے مجموعوں کو مرتب سمجھتا، ہرچند کہ تنقیدی مضامین برابر لکھتا رہا لیکن توجہ انھیں کتابوں پر رہی جن میں موضوع کی وحدت ہو۔

بہرحال اب تازہ مضامین کا یہ مجموعہ پیش ہے۔ لیکن شاید ادبی رویے اور سوچ کی حد تک موضوعی وحدت اس میں بھی نظر آئے۔ یہ مضامین (سوائے چند تحریروں کے) ادھر کے زمانے میں لکھے گئے ہیں۔ واضح رہے کہ مجموعہ کا نام 'جدیدیت کے بعد' کسی حتمی حدبندی یا اعلان کے بطور نہیں بلکہ اس لیے ہے کہ یہ تحریریں زیادہ تر اس نئی ذہنی فضا کی زائیدہ ہیں جو نئی تبدیلیوں اور نئی کشادگی کے زیراثر تشکیل پذیر ہوئی ہے، یا جسے بالعموم اصطلاحاً 'مابعد جدید' کہا جاتا ہے۔ تھیوری کی یورش کے دوران ایک تاثر یہ بھی عام تھا کہ عملی تنقید نہیں لکھی جارہی جبکہ حقیقتاً ایسا نہیں تھا۔ زیرنظر مجموعہ میں نظری مضامین کی شق کے بعد شاعری اور افسانہ پر زیادہ تر مضامین ایسے ہیں جو عملی تنقید کی ذیل میں آئیں گے، اور یہ سب نئی سوچ اور اقدار کے غماز ہیں۔ امید ہے ان کے یکجا ہونے سے رائے قائم کرنے میں آسانی ہوگی۔ یگانہ چنگیزی کے یہ اشعار بے موقع نہیں ہیں:

سنگ دل بھی یاد کرتے ہیں تہ دل سے مجھے
فتح حق کی داد مل جاتی ہے باطل سے مجھے
ناخدا اپنی سی کر گزرا مگر مجبور تھا
کھینچ لایا پھر ذرِ مقصود ساحل سے مجھے

گوپی چند نارنگ

14 جنوری 2005

''میں اس تصور سے تو بالکل تنگ آچکا ہوں کہ مصنف کو ہر قیمت پر کسی ایک نقطۂ نگاہ کا وفادار رہنا چاہیے۔ ہمارے گرد و پیش کی زندگی بدل رہی ہے، لہٰذا ہمیں بھی اپنا جھکاؤ اسی اعتبار سے تھوڑا بدل لینا چاہیے، کم سے کم دس سال میں ایک بار تو ایسا ہونا ہی چاہیے۔ کسی ایک نقطۂ نگاہ سے چپکے رہنا، ہیروؤں کی طرح ہر حال میں اس پر قائم رہنا، یہ میرے مزاج سے متغائر ہے۔ مجھے اس میں انکساری کی کمی نظر آتی ہے۔ مایا کافسکی نے خودکشی کرلی، اسی وجہ سے کہ وہ ان چیزوں کے ساتھ معاملہ نہ کرسکا تھا جو اس کے چاروں طرف، اور خود اس کے اندر وجود میں آرہی تھیں۔''

— بورس پاسترناک
(اپنے ادب اور نظریات کے بارے میں)
شب خون 268، پہلا ورق

فہرست

افسانہ

وفاتیہ

تبصرہ

مکالمات

مابعد جدیدیت : عالمی تناظر میں

'EVERYTHING IS POLITICAL, EVEN PHILOSOPHY AND PHILOSOPHIES. IN THE REALM OF CULTURE AND OF THOUGHT EACH PRODUCTION EXISTS NOT ONLY TO EARN A PLACE FOR ITSELF BUT TO DISPLACE, WIN OUT OVER, OTHERS'

ANTONIO GRAMSCI

مابعد جدیدیت کا تصور اب اردو میں عام ہونے لگا ہے، لیکن اس میں اور پس ساختیات میں جو رشتہ ہے، اس کے بارے میں بھی معلومات عام نہیں۔ اکثر دونوں اصطلاحیں ساتھ ساتھ اور ایک دوسرے کے بدل کے طور پر استعمال کی جاتی ہیں، البتہ اتنی بات صاف ہے کہ پس ساختیات تھیوری ہے جو فلسفیانہ قضایا سے بحث کرتی ہے جب کہ مابعد جدیدیت تھیوری سے زیادہ صورتِ حال ہے، یعنی جدید معاشرے کی تیزی سے تبدیل ہوتی ہوئی حالت، نئے معاشرے کا مزاج، مسائل، ذہنی رویے یا معاشرتی و ثقافتی فضا یا کلچر کی تبدیلی جو کرائسس کا درجہ رکھتی ہے۔ مثال کے طور پر کہہ سکتے ہیں: POST-MODERN CONDITION 'مابعد جدید حالت' لیکن 'پس ساختیاتی حالت' نہیں کہہ سکتے۔ لہٰذا پس ساختیات کا زیادہ تعلق تھیوری سے ہے اور مابعدِ جدیدیت کا معاشرے کے مزاج اور کلچر کی صورت حال سے ہے۔ تاہم ایسا نہیں ہے کہ مابعد جدیدیت کو تھیوری دینے یا نظریانے کی کوشش نہ کی گئی ہو۔ ایسی کچھ کوششیں ہوئی ہیں اور یہ سلسلہ جاری ہے۔ بعض مفکرین نے مابعد جدید صورت حال اور تھیوری دونوں سے بحث کی ہے، لیکن غور سے دیکھا جائے تو تھیوری کا بڑا حصّہ وہی ہے جو پس ساختیات کا ہے۔ یعنی مابعد جدیدیت کے فلسفیانہ مقدمات وہی

ہیں جو پس ساختیات کے ہیں۔ یہ معلوم ہے کہ دوسری جنگ عظیم کے بعد جو نئی ذہنی فضا بننا شروع ہوئی تھی' اس کا بھر پور اظہار لاکاں' آلتھیو سے' فوکو' بارتھ' دریدا' دے لیوز اور گواتری، بادریلار، ہبرماس اور لیوتار جیسے مفکرین کے یہاں ملتا ہے۔ گلبرٹ ادیر کا کہنا ہے کہ پس ساختیاتی مفکرین اس تبدیلی کے پہلے نقیب ہیں، یہی وجہ ہے کہ پس ساختیات میں اور مابعد جدیدیت میں حد فاصل قائم نہیں کی جاسکتی۔ چنانچہ اکثر و بیشتر پس ساختیاتی مفکرین کو مابعد جدید مفکرین کہہ دیا جاتا ہے اور یہ دونوں اصطلاحیں ایک دوسرے کے بدل کے طور پر استعمال کی جاتی ہیں۔

جس طرح پس ساختیات تاریخی طور پر ساختیات کے بعد ہے اور اس سے گریز بھی ہے، اسی طرح مابعد جدیدیت بھی تاریخی طور پر جدیدیت کے بعد ہے اوراس سے گریز بھی ہے۔ ان دونوں کو ایک دوسرے کے تناظر میں ہی پرکھا اور جاناجا سکتا ہے۔ ہمارے یہاں جدیدیت کا معاملہ ذرا الگ ہے۔ ہمارے یہاں جدیدیت بہت کچھ 'ترقی پسندی' کے ردِعمل کے طور پر آئی جب کہ مغرب میں جدیدیت ENLIGHTENMENT PROJECT 'روشن خیالی پروجیکٹ' کا حصّہ تھی اور مارکسیت اور ہیومنزم سے الگ نہیں تھی۔ مغرب میں جدیدیت کا زمانہ پہلی جنگ عظیم سے دوسری جنگ عظیم تک کا ہے۔ جب کہ ہمارے یہاں اس کا زمانہ 1960 کے بعد کی دوڈھائی دہائیوں کا ہے۔ مغرب کا 'روشن خیالی پروجیکٹ' انسان کی تاریخی اور سائنسی ترقی کے خواب سے عبارت تھا۔ لیکن دوسری جنگ عظیم کے بعد یہ خواب پاش پاش ہوگیا۔ انسان نے تاریخی اور سائنسی ڈسکورس سے جو توقعات وابستہ کی تھیں، اس نے اتنے مسائل حل نہیں کیے، جتنے پیدا کردیے۔ چناں چہ بعد کے دور کو 'گمشدگی' یا 'بدعقیدگی' کا دور کہا جاتا ہے۔ سب سے اہم مسئلہ تو وہی تھا جس کا ذکر پہلے کیا جاچکا ہے کہ صدیوں سے چلا آرہا شعور انسانی کا تصور بے دخل ہوگیا، دوسرے لفظوں میں جو تصور عقلیت پسند تحریکوں اور ہر طرح کی آئیڈیولوجی کی جان تھا، اس کی بنیادیں ہل گئیں۔ مظہریاتی وجودیت نے اتنی گنجائش تو بہرحال رکھی تھی کہ انسان اگر خود آگہی سے متصف ہے اور اپنے فیصلے کے حق کا استعمال کرتا ہے تو اپنے تشخص کو پالینے پر قادر ہے، لیکن بعد کے فلسفیوں نے یہ ڈوری بھی کاٹ دی۔

ان کی رو سے شعور انسانی ایک مفروضۂ محض ہے جسے بوجوہ صحیح مان لیا گیا ہے۔ اسی کے ساتھ نہ صرف یہ کہ سائنسی ترقی سے انسانی مسرت کا خواب پورا نہیں ہوا، بلکہ برقیاتی اور تکنیکی تبدیلیوں سے معاشرہ دیکھتے ہی دیکھتے میڈیا سوسائٹی یا 'تماشا سوسائٹی' SPECTACLE SOCIETY میں بدل گیا اور نئے تجارتی طور طریقوں نے صارفیت (CONSUMERISM) کی ایسی شکلوں کو پیدا کردیا جن کا تصور بھی پہلے نہیں کیا جاسکتا تھا۔ اسی طرح کمپیوٹر ذہن نے علم کی نوعیت اور ضرورت کو بدل کر رکھ دیا اور علم کی ذخیرہ اندوزی اور بازیافت کے یکسر نئے مسائل پیدا کردیے۔ ان جملہ تبدیلیوں اور نئی کلچرل فضا کا اگر کوئی اصطلاح احاطہ کرسکتی ہے تو وہ 'مابعد جدیدیت' ہی ہے۔

جہاں تک 'مابعدِ جدیدیت' بطور اصطلاح کے آغاز کا تعلق ہے، چارلس جینکس نے اپنی کتاب:

CHARLES JENCKS,

WHAT IS POST-MODERNISM? (LONDON 1989)

میں لکھا ہے کہ غالباً POST-MODERNISM کو سب سے پہلے مشہور مورخ آرنلڈ ٹائن بی نے اپنی شہرہ آفاق کتاب' اے سٹڈی آف ہسٹری' میں تاریخی ادوار کے معنی میں استعمال کیا۔ یہ کتاب 1947 میں شائع ہوئی لیکن نو برس پہلے 1938 میں لکھی جاچکی تھی۔

فنون لطیفہ میں 'مابعدِ جدیدیت' کی اصطلاح سب سے پہلے آرٹ تھیوری میں رائج ہوئی، عمرانیات اور ادبیات میں اس کا چلن بعد کو ہوا۔ لیزلی فیڈلر کے یہاں مابعدِ جدیدیت کا ذکر 1965 سے ملتا ہے جب کہ ادبیات کا مشہور حوالہ احب حسن کی کتاب ہے:

IHAB HASSAN,

THE DISMEMBERMENT OF ORPHEUS :

TOWARDS A POST-MODERN LITERATURE (1976)

تقریباً اسی زمانے میں فرانس میں اس اصطلاح کا زیادہ چلن ہوا اور ڈینیل بل، بودریلار اور لیوتار نے 'مابعد جدیدیت' سے بطور تھیوری بحث کرنا شروع کیا۔

انقلاب اس نوعیت کا ہے کہ آج پوری دنیا 'میڈیا سوسائٹی' میں بدل گئی ہے۔ دور دراز کے معاشرے جہاں پہلے تبدیلیاں دیر میں پہنچا کرتی تھیں یا نہیں پہنچتی تھیں، یا جو معاشرے 'محفوظ' سمجھے جاتے تھے، اب وہ بھی 'غیر محفوظ' ہیں اور اس انقلاب کی زد میں آچکے ہیں۔ لیوتار نے اپنی کتاب THE POSTMODERN CONDITION میں ان تمام تبدیلیوں اور ان کے اثرات سے بحث کی ہے، اس کا کہنا ہے کہ سب سے بڑی تبدیلی علم کی نوعیت میں آئی ہے۔ کمپیوٹر معاشرے میں علم (KNOWLEDGE) کی نوعیت یکسر بدل گئی ہے۔ مابعد جدید سماج کے خصائص سے بحث کرتے ہوئے لیوتار تین امور پر غور کرنے کی دعوت دیتا ہے:

(۱) پچھلے چالیس پچاس برسوں میں سائنس اور ٹکنالوجی میں سب سے زیادہ عمل دخل زبان اور زبان کے نظریوں کا ہے، کمپیوٹر، برقیاتی ذہن کے لیے زبان وضع کرنا، اس زبان کے ذریعے معلومات کو جمع کرنے اور پانے کا طور، مختلف کاموں کے لیے الگ الگ پروگرام وضع کرنا اور ان کی صنعتی پیداوار، مصنوعی مشینی زبان اور مشینی ترجمہ، معلومات کی ذخیرہ اندوزی اور برقیاتی معلوماتی بنکوں کا قیام، اور تمام دوسری سرگرمیوں میں زبان کا کردار مرکزی ہے۔

(۲) برقیاتی ٹکنالوجی کے اس انقلاب سے علم کی نوعیت میں جو تبدیلی آئی ہے اس سے علم اب اپنا جواز آپ نہیں رہا، بلکہ علم پوری طرح کمرشیل قوتوں کے زیر سایہ آگیا ہے۔ علم اب شخصیت کا جزو نہیں بلکہ منڈی کا مال ہے جسے خریدا اور بیچا جاسکتا ہے۔ پہلے علم کو حاصل کرنے کے لیے زندگیاں کھپائی جاتی تھیں۔ اب علم منڈی کے مال کے ساتھ MASS SCALE پر پیدا ہورہا ہے اور صابون اور ٹوتھ پیسٹ کی طرح بکاؤ موجود ہے۔ جب چاہیں اسے خرید سکتے ہیں۔ علم اب حاکم نہیں محکوم ہے۔ علم کی تصغیریت (MINIATURISATION) کے بعد اس کا کمرشیل استحصال روزمرہ زندگی کا معمول بن گیا ہے۔

(۳) جیسے جیسے معاشرے مابعدِ جدید دور میں داخل ہوتے جائیں گے، علم کا وہ حصہ جو برقیاتی ذہن کو ہضم نہیں کرایا جاسکے گا یا جس کی برقیاتی تحلیل نہ ہوسکے گی وہ پچھڑ جائے گا اور ماضی کے طاق پر دھرا رہ جائے گا۔ علم جو پہلے ذہنِ انسانی کو

جلا دینے یا شخصیت کو سنوارنے نکھارنے کے لیے حاصل کیا جاتا تھا، اب فقط اس لیے پیدا کیا جائے گا کہ منڈی کی معیشت میں اس سے منافع اندوزی کی جاسکے یا اس کو طاقت کے ہتھیار کے طور پر برتا جاسکے۔

علم بطور پیداواری طاقت

'KNOWLEDGE IS NOT NEUTRAL OR OBJECTIVE; KNOWLEDGE IS A PRODUCT OF POWER RELATIONS'.

FOUCAULT

پچھلی کچھ دہائیوں سے کمپیوٹر زائیدہ علم ایک پیداواری طاقت (FORCE OF PRODUCTION) کی حیثیت اختیار کرنے لگا ہے۔ اس کا ایک واضح اثر کام کرنے والے طبقے پر پڑرہا ہے۔ ترقی یافتہ ملکوں میں فیکٹری اور کارخانہ مزدوروں کی تعداد کم ہونے لگی ہے اور سفید کالر کارکنوں اور پیشہ ور تکنیکی کارکنوں کی تعداد میں تیزی سے اضافہ ہورہا ہے۔ لیوتار کا کہنا ہے کہ آئندہ بین ملکی طاقت کے کھیل میں کمپیوٹر زائیدہ علم کا بڑا حصہ ہوگا اور ممکن ہے کہ قوموں اور ملکوں کی آئندہ رقابتیں اور دشمنیاں برقیاتی علم کے ذخیروں پر قادر ہونے کے لیے ہوں گی، یعنی علم گیری، ملک گیری کی طرح عالمی سطح پر ہوس کا درجہ اختیار کرلے گی۔ لیوتار یہ بھی پیشین گوئی کرتا ہے کہ ہر شے کا مدار چونکہ تکنالوجی پر ہوگا اس لیے ترقی یافتہ اور ترقی پذیر معاشروں کے درمیان فاصلہ گھٹے گا نہیں بلکہ اور بڑھے گا۔ زیادہ اہم یہ ہے کہ طاقت اور علم ایک ہی حصے کے دو رخ ہوں گے۔ لیوتار وٹگنسٹائن کی 'لسانی چالوں' (LINGUISTIC GAMES) کے حوالے سے کہتا ہے کہ علم کی ہر چال طاقت کی ایک وضع کی حامل ہوگی۔ ویسے دیکھا جائے تو ہم پہلے ہی عام گفتگو میں جنگ کی اصطلاحوں کا استعمال کرتے ہیں، مثلاً (دلیل سے) حملہ کیا جاتا ہے، دھاوا بولا جاتا ہے، غنیم کو پسپا کیا جاتا ہے، منہ کی کھانا، چت کرنا، دانت کھٹے کرنا، چھکے چھڑا دینا، منہ دکھانے کے قابل نہ رکھنا وغیرہ روزمرہ کے اظہاریے ہیں۔ بقول لیوتار کمپیوٹر معاشرے میں:

TO SPEAK IS TO FIGHT

یعنی 'بولنا لڑائی لڑتا ہے' عام اصول ہوگا؟ آئندہ لڑائیاں کمپیوٹر زبان کی چالوں سے لڑی جائیں گی۔ کس منزل پر کون سی چال کارگر ہوگی، اس کا فیصلہ ذہن انسانی نہیں، کمپیوٹر کرے گا۔

سائنسی علم اور بیانیہ

لیوتار اسی پر اکتفا نہیں کرتا، وہ علم کی دو قسمیں بیان کرتا ہے۔ ایک کو وہ سائنسی علم کہتا ہے اور دوسرے کو 'بیانیہ' (NARRATIVE) اس کا کہنا ہے کہ سائنسی علم اور 'بیانیہ' میں تضاد و کش مکش کا رشتہ ہے اور یہ کش مکش ہمیشہ سے رہی ہے۔ 'بیانیہ' سے لیوتار کی مراد ثقافتی روایت کا وہ تسلسل ہے جو متھ، دیومالا، اساطیر اور قصے کہانیوں میں ملتا ہے۔ اسی میں وہ فلسفے کی روایتوں کو بھی شامل کرتا ہے۔ لیوتار کا کہنا ہے کہ 'بیانیہ' ہی سے معاشرتی کوائف و روابط، نیک و بد، صحیح و غلط کی پہچان اور ثقافتی رویوں کے معیار طے ہوتے ہیں۔ 'بیانیہ' نہ صرف کسی بھی معاشرے میں انسانی رشتوں کے نظم و ربط کی نشان دہی کرتا ہے بلکہ فطرت اور ماحول سے انسان کے روابط کا بھی مظہر ہوتا ہے۔ کسی بھی معاشرے میں حسن، حق اور خیر کے معیار اسی سے طے ہوتے ہیں، اور عوامی دانش و حکمت بھی اسی سرچشمے کی دین ہیں۔ مختصر یہ کہ کسی بھی ثقافت میں معاشرتی کوائف و ضوابط اور معاشرتی رویوں کی تشکیل و تہذیب جس سرچشمۂ فیضان سے ہوتی ہے وہ 'بیانیہ' ہی ہے۔

لیوتار اس بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے کہتا ہے کہ باوجود سائنس اور تکنالوجی کی یلغار کے 'بیانیہ' کا وجود ضروری ہے۔ یہ دونوں متوازی حقیقتیں ہیں۔ دونوں کے علم کے اپنے اپنے طور، اور وٹگنسٹائین کی اصطلاح میں اپنی اپنی 'لسانی چالیں' ہیں۔ سائنسی علوم میں جہاں ثبوت ضروری ہے، 'بیانیہ' میں ثبوت یا دلیل ضروری نہیں۔ سائنسی روایت، بیانیہ پر ہمیشہ معترض رہتی ہے، وہ 'بیانیہ' کو نیم وحشی، نیم مہذب، قدامت پسند، پس ماندہ، توہم پرست، ظلمت شعار، جہالت شکار، مملوکیت پسند وغیرہ کہہ کر اس پر طنز بھی کرسکتی ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ خود سائنسی روایت کو اپنے استناد کی توثیق کے لیے 'بیانیہ' کے وجود کی ضرورت ہے۔ کیا صحیح ہے اور کیا غلط ہے،

اس کی تصدیق کے لیے 'بیانیہ' کا تناظر اور حوالہ ضروری ہے۔ دوسرے لفظوں میں 'بیانیہ' ہی وہ کسوٹی ہے جس پر سائنسی روایت کی صحت اور عدم صحت پرکھی جاتی ہے، حالاں کہ سائنسی علم کی رو سے بیانیہ سرے سے علم ہی نہیں۔ یوں گویا سائنسی علم میں 'بیانیہ' کا وجود خود بخود شامل ہوجاتا ہے۔ عالمی فکری روایتوں کو لیوتار META-NARRATIVE یعنی 'مہا بیانہ' کہتا ہے۔

روشن خیالی پروجیکٹ: خواب اور شکستِ خواب

'THE CONTROVERSY ABOUT MODERNISM AND POSTMODERNISM COULD BE SEEN IN THE CONTEXT OF IDEOLOGICAL STRUGGLE. THE PROJECT OF MODERNITY IS ONE WITH THAT OF THE ENLIGHTENMENT, AND MARXISM IS A CHILD OF ENLIGHTENMENT. BUT THE POSTMODERNISTS DECLARE THAT PROGRESS IS MYTH'.

MADAN SARUP

مابعد جدیدیت کا سب سے بڑا سوال یہ ہے:

HAS THE ENLIGHTENMENT PROJECT FAILED?

'کیا روشن خیالی کا پروجیکٹ ناکام ہوگیا ہے؟' اکثر مفکرین یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ کیا روشن خیالی کا پروجیکٹ جو 'کلچرل موڈرن ازم' کا حصہ تھا ہمیشہ کے لیے دم توڑ چکا یا اس میں کچھ جان باقی ہے؟ یہ پروجیکٹ اٹھارھویں صدی کے فلاسفہ کی امید پرور اور حوصلہ مندانہ فکر سے یادگار چلا آتا تھا جنھوں نے انسان کی ترقی کا خواب دیکھا تھا، اور یہ عبارت تھا سائنس کی معروضی پیش رفت سے، آفاقی اخلاقیات اور قانون کی بالا دستی سے، اور ادب و آرٹ کی خود مختاری سے۔ توقع تھی کہ فطری اور مادی وسائل پر قدرت حاصل ہوجانے سے ذات اور کائنات کا عرفان بڑھے گا، عدل وانصاف اور اخلاق کا بول بالا ہوگا، امن وامان کا دور دورہ ہوگا، اور انسان مسلسل ترقی کرتا جائے گا۔

لیکن روشن خیالی پروجیکٹ کے خوابوں کی تعبیر جو سامنے آئی ہے وہ نہ صرف حوصلہ افزا نہیں بلکہ مایوس کن ہے۔ عملاً سائنسی تکنیکی ترقی اور جدید کاری کے ساتھ دنیا کا جو نقشہ ابھرا ہے وہ اس کا الٹ ہے جو سوچا گیا تھا۔ بظاہر آسائشوں اور ساز و سامان سے بھر پور زندگی اندر سے کھوکھلی اور بے تہہ ہو چکی ہے۔ فوری نتائج، کامیابی، منافع خوری، اقتدار کی ہوس، حاوی محرکات ہیں۔ خوشی اور مسرت منڈی کا مال ہیں اور ہر شے کمرشل رنگ میں رنگ کر اپنی اصلیت سے محروم ہوگئی ہے۔ چناں چہ پس ساختیاتی مفکرین ہوں یا نئے فلسفی سب تاریخی ترقی کے سابقہ تصور کو چیلنج کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ بیشک انسان ترقی کر رہا ہے لیکن فقط کمیتی اعتبار سے، کیفیتی اعتبار سے نہیں۔ کیفیتی اعتبار سے انسان کی یا علم کی ترقی کی جو ضمانت دی گئی تھی، افسوس کہ وہ پوری نہیں ہوئی اور روشن خیالی پروجیکٹ اپنی شکست سے دوچار ہو چکا ہے۔

لیوتار کی تھیوری کی سیاسی جہت وہی ہے جو پس ساختیاتی مفکرین کی ہے۔ لیوتار کے نزدیک تاریخ کے بڑے رزمیے یا متھ دو ہیں۔ اول انسان کی آزادی و حریت کا خواب اور دوسرے علوم انسانی کی کلی وحدت کا خواب۔ ان کو وہ 'مہابیانیہ' بھی کہتا ہے۔ پہلا مہابیانیہ نوعیت کے اعتبار سے عملی سیاسی ہے جس کا آغاز انقلاب فرانس سے ہوا۔ اس کو وہ NARRATIVE OF EMANCIPATION کہتا ہے۔ دوسرا مہابیانیہ نوعیت کے اعتبار سے فکری ہے اور اس کا آغاز ہیگل کی جرمن روایت سے ہوا۔ اس کا کہنا ہے کہ اصلاً یہ دونوں مہابیانیہ آمرانہ ہیں اور انسان کی آزادی چھیننے کے لیے کوشاں رہے ہیں۔ تاریخ شاہد ہے کہ انسان ان فریب خوردگیوں کے خلاف نبرد آزما رہا ہے۔ سٹالن ازم کی متھ یا مہابیانیہ یہی تھا کہ انسان سوشلزم کی طرف گامزن ہے۔ لیوتار تنبیہ کرتا ہے کہ مابعد جدیدیت میں کسی نوع کے مہابیانیہ کی کوئی گنجائش نہیں۔ مہابیانیہ خواہ فکری ہو یا سیاسی، 'مہابیانیہ' کا اعتبار جاتا رہا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ موجودہ دور میں سائنس اور ہائی تکنالوجی کی ساری توجہ ایسی ایجادات پر ہے جن کی نوعیت مقصود (END) کی نہیں بلکہ ذرائع (MEANS) کی ہے۔ مستقبل کی فریب خوردگیوں کے لیے آج کے انسان کے پاس وقت نہیں۔

جیسا کہ وضاحت کی گئی جدید (ماڈرن) کی پہچان انسانی ترقی کے مہابیانیہ سے جڑی ہوئی تھی ۔ یہ طلسم اب شکست ہو چکا۔ مابعد جدیدیت کسی بھی مہابیانیہ میں یقین نہیں رکھتی، ہیگل ہو کہ مارکس، مابعد جدید ذہن سب کو شک وشبہ کی نظر سے دیکھتا ہے۔ مہابیانیہ یعنی بڑی فلسفیانہ روایتوں کا اعتبار جاتا رہا۔ فوکو جیسے مفکرین کلیت پسند فکر کے اس لیے بھی مخالف ہیں کہ یہ استعماریت اور امپیریلزم کی بدترین شکلوں کے لیے راہ ہموار کرتی ہے۔ ان کا اصرار ہے کہ جدید کاری کے تمام مہابیانیہ (GRANDS RECITS) مثلاً صداقتِ مطلق کی جدلیات ، انسان کی آزادی وحریت، غیر طبقاتی سماج، ترقی وخوشحالی اور امن ومسرت کا خوش کن خواب، سب پر سوالیہ نشان لگ چکا ہے۔ مارکسی مہابیانیہ متعدد مہابیانیوں میں سے ایک تھا اور غالباً سب سے اہم اور سب سے زیادہ خوش کن، قطع نظر اس سے کہ مابعد جدیدیت میں مارکس کی کشادہ تعبیروں پر زور ہے اور کشادہ مارکسیت وتاریخیت کی بعض شکلوں سے مکالمہ جاری ہے، لیکن اس بات کی مخالفت ہے کہ مارکسیت ایک یک رنگ اور وحدانی سماج چاہتی ہے اور ایسا فقط جبر وتشدد سے ممکن ہے۔ نئے مفکرین کا اصرار ہے کہ مابعد جدید سماج یک رنگ اور وحدانی سماج نہیں ہوسکتا۔ آج کا سماج بوقلموں، غیر وحدانی، رنگا رنگ، تکثیری اور مختلف الاوضاع (HETEROGENEOUS) سماج ہے۔ یہ وجود میں آچکا ہے اور باقی رہے گا۔

لیکن کلیت پسند جدلیاتی مفکر جرگن ہبرماس اس خیال سے اختلاف کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ زندگی چوں کہ انتشار کی زد میں آچکی ہے، اس لیے ضروری ہے کہ علمی، اخلاقی اور سیاسی ڈسکورس ایک دوسرے کے قریب آئیں اور ان میں اشتراک عمل پیدا ہو۔ ہبرماس تفرق زدہ معاشرے کے مقابلے میں ہم خیال معاشرے (CONSENSUS COMMUNITY) کی تجویز پیش کرتا ہے۔ وہ فوکو جیسے مفکرین کو نوقدامت پسند کہتا ہے ، اور ان کے مقابلے پر 'کلچرل جدید کاری' پروجیکٹ کا ہم نوا ہے۔ لیکن لیوتار اور نئے مفکرین ہبرماس سے اختلاف کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ پہلے کے مہابیانیہ ختم ہو چکے ہیں اور ان کی جگہ لینے والا کوئی نہیں۔ سائنس، آرٹ، اخلاقیات سب کی زبانیں الگ الگ ہیں ، سماج میں کیا ہورہا ہے، اس کا کوئی کلی

ادراک ممکن نہیں، اس لیے کہ کوئی 'وحدانی مہالسان' باقی نہیں جو آج کے انتشار آشنا، بوقلموں اور کثیر المرکز سماج کی سمت و رفتار کا احاطہ کر سکے۔ غرضیکہ نئے مفکرین یہ تاثر دیتے ہیں کہ بڑے بیانیہ نہیں رہے، جو کچھ ہیں چھوٹی چھوٹی کہانیاں ہیں۔ یہ 'چھوٹے بیانیہ' اجتماعی کے مقابلے پر شخصی، عالمی کے مقابلے پر مقامی، اور کلیت کے مقابلے پر خصوصیت کے حامل ہیں۔ نئے مفکرین کا خیال ہے کہ 'چھوٹے بیانیہ' ادب اور آرٹ کی آزادی اور تخلیقیت کے بہتر ضامن ہیں۔

مہابیانیہ کی گم شدگی اور اجتماعی لاشعور

'THE WORLD COMES TO US IN THE SHAPE OF STORIES. IT IS HARD TO THINK OF THE WORLD AS IT WOULD EXIST OUTSIDE NARRATIVE. ANYTHING WE TRY TO SUBSTITUTE FOR A STORY IS, ON CLOSER EXAMINATION, LIKELY TO BE ANOTHER SORT OF STORY; IT IS A FORM OUR PERCEPTION IMPOSES ON THE RAW FLUX OF REALITY'.

FREDRIC JAMESON

فریڈرک جیمی سن کو اس بات سے اتفاق نہیں کہ مہابیانیہ ختم ہو گیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ مہابیانیہ ختم نہیں ہو سکتا، مہابیانیہ کی گمشدگی کا مطلب ہے کہ مہابیانیہ زیر زمین چلا گیا ہے، اور جب بھی کوئی ایسی چیز جو ہمارے وجود کا حصہ رہ چکی ہو، زیر زمین چلی جاتی ہے تو وہ ہمارے اجتماعی لاشعور کا حصہ بن جاتی ہے اور فکر و عمل کو برابر متاثر کرتی رہتی ہے۔ جیمی سن اس دبے ہوئے مہابیانیہ کو 'سیاسی لاشعور' کا نام دیتا ہے۔ اس کی مشہور کتاب کا نام بھی یہی ہے:

<u>THE POLITICAL UNCONSCIOUS:</u>
<u>NARRATIVE AS A SOCIALLY SYMBOLIC ACT</u>
(LONDON 1981)

جیمی سن کا خیال ہے کہ بیانیہ اتنا ادبی فارم نہیں جتنا یہ ایک علمیاتی زمرہ یا ساخت ہے۔ زندگی کی حقیقت ہم تک اسی زمرے میں ڈھل کر پہنچی ہے یعنی ہم دنیا کو بیانیہ ہی کے ذریعے جانتے ہیں ۔ یہ سوچنا بھی محال ہے کہ دنیا کا کوئی تصور بیانیہ سے ہٹ کر بھی ممکن ہے۔ کہانی کو کسی چیز سے بدل کر دیکھیے ،غور کرنے پر معلوم ہوگا کہ وہ بھی ایک طرح کی کہانی ہے۔ دوسرے یہ کہ بیانیہ میں سامنے کے معنی اور دبے ہوئے معنی میں فرق کرنا ضروری ہے، اس لیے کہ بیانیہ بیک وقت حقیقت کو پیش بھی کرتا ہے اور حقیقت کو گوارا بھی بناتا ہے یعنی بیانیہ حقیقت کو ظاہر بھی کرتا ہے اور حقیقت کو دباتا بھی ہے۔ بیانیہ ہمارے تاریخی تضادات کو دبا کر انھیں ہمارے لیے گوارا بنادیتا ہے۔ یہ POLITICAL UNCONSCIOUS کا تفاعل ہے۔ جیمی سن کہتا ہے ستم ظریفی یہ ہے کہ سیاسی لاشعور بھی فرائیڈ ہی کی اصطلاح ہے، لیکن فرائیڈ انفرادی سائیکی کے آئیڈیولوجیکل واہمے میں اس قدر گھرا ہوا تھا کہ اس کو 'سیاسی لاشعور' کی اپنی دریافت پر غور کرنے کا موقع نہیں ملا ۔ جیمی سن کہتا ہے کہ اجتماعی لاشعور کا تفاعل اس بات سے بھی ثابت ہے کہ انفرادی شعور بے ربط و بے آہنگ ہوتا ہے اور اس میں ارتباط اور ہم آہنگی اجتماعی سطح پر ہی ممکن ہے۔

جیمی سن مشہور ماہر اقتصادیات ارنسٹ مینڈل کے ماڈل کی بنا پر حقیقت پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کی درجہ بندی اقتصادیات کے حوالے سے بھی کرتا ہے۔ 1848 میں بھاپ انجن ، 1890 میں آتش افروز انجن اور 1940 کے بعد برقیاتی اور ایٹمی توانائی کا استعمال، مینڈل ان تین صنعتی منزلوں کو مارکیٹ سرمایہ داری، اجارہ دار سرمایہ داری اور کثیر قومی سرمایہ داری کے تین ادوار کا پیش خیمہ قرار دیتا ہے۔ جیمی سن کا کہنا ہے کہ مابعد جدیدیت گویا سائنسی سطح پر برقیاتی اور ایٹمی انقلاب سے اور اقتصادی سطح پر کثیر قومی سرمایہ داری سے جڑی ہوئی ہے۔ کثیر قومی کارپوریشنوں نے اقتصادی رشتوں کی نوعیت اور حرکیت کو بدل دیا ہے۔ اس سے پہلے جن مقامات پر سرمایہ داری کی پرچھائیں بھی نہ پڑی تھی، آج وہ بھی کثیر قومی سرمایہ داری کی زد میں ہیں، مثلاً خلا، سمندر، فطرت ہر جگہ کثیر قومی سرمایہ داری کا مہیب سایہ پھیل چکا ہے، یوں 'کالونیل ازم' کی ایک نئی صورت کا آغاز ہوگیا ہے۔ اور اب اجتماعی لاشعور بھی

اس کی زد میں ہے۔ کثیر قومی سرمایہ داری اور صارفیت کا کلچر برقیاتی میڈیا اور اشتہار انڈسٹری کے ذریعے اجتماعی لاشعور میں پنجے گاڑ رہا ہے، اور انسان لامرکز ٹیلی مواصلات کے جس نٹ ورک میں گھر گیا ہے، اس کے طول وعرض کو ناپنے کی سکت بھی اس میں نہیں۔

مابعد جدید ذہن کی پہچان دو خصوصیات سے ہے۔ ایک کو جیمی سن PASTICHE کہتا ہے اور دوسری کو SCHIZOPHRENIA۔ پہلی خصوصیت سے اس کی مراد ہے ماسبق کے اسالیب کی بازیافت۔ اس کا کہنا ہے کہ موجودہ دور میں سوائے اس کے چارہ نہیں کہ پہلے کے اسالیب کی بازیافت کریں ۔ دوسری اصطلاح SCHIZOPHRENIA لاکاں سے مستعار ہے جس سے مراد ہے زبان کے نظام میں داخل ہونے سے پہلے کی انسان کی حالت یعنی جب وہ آوازیں تو پیدا کرسکتا ہے لیکن مربوط کلام نہیں کرسکتا۔ یہ تکلمی نہیں نشانیاتی منزل ہے، وقت کا احساس زبان کے نظام کے ساتھ در آتا ہے، سو قبل لسانی حالت میں دائمی حال کا احساس ہے جس میں نطق ہے لیکن بے ربط، پارہ پارہ، تسلسل سے عاری۔ سیموئل بیکٹ اس کی بہترین مثال ہے۔

خواہش کا وفور

'THE SELF IS ALL FLUX AND FRAGMENTATION, COLLECTION OF MACHINE PARTS. IN HUMAN RELATIONSHIPS ONE WHOLE PERSON NEVER RELATES TO ANOTHER WHOLE PERSON. THERE ARE ONLY CONNECTIONS BETWEEN 'DESIRING MACHINES'. FRAGMENTATION IS A UNIVERSAL OF HUMAN CONDITION'.

DELEUZE & GUATTARI

SCHIZOPHRENIA کی اصطلاح فرانس کے دو جید مفکرین دے لیوز اور گواتری کی فکر کا بھی حصہ ہے۔ (گواتری کا انتقال اگست 1992 میں ہوا) زندگی بھر

ان دونوں مفکرین نے مل کر کام کیا۔ ان کی بنیادی کتاب

GILLES DELEUZE & FELIX GUATTARI,
ANTI-OEDIPUS : CAPITALISM & SCHIZOPHRENIA
(NEW YORK 1977)

در اصل دو کتابوں کا مجموعہ ہے جن کا ذیلی عنوان تو ایک ہے لیکن اصل عنوان الگ الگ ہیں۔ ان میں سے پہلی کتاب ANTI-OEDIPUS ہے اور دوسری کتاب A THOUSAND PLATEAUX ہے۔ دے لیوز اور گواتری کی اہمیت اس میں ہے کہ ان کی ابتدائی فکر نے جن لوگوں کو متاثر کیا، ان میں بارتھ، آلتھیوسے، بودریلار، کرسٹیوااوردریدا تک شامل ہیں، حالانکہ ان سب کے برعکس دے لیوز اور گواتری تشریحیاتی روایت سے تعلق نہیں رکھتے اور کائنات کو بطور متن دیکھنے کے رویے سے متفق نہیں۔ دے لیوز اور گواتری، مارکس اور فرائیڈ کی اصطلاحوں میں بات کرتے ہیں لیکن ان کی معنویت کو پلٹ دیتے ہیں۔ ان کے یہاں مرکزی اصطلاحیں دو ہیں LIBIDO خواہش اور PRODUCTION پیداوار یعنی مشین ۔ ان کے خیال کی تہ نشیں رو کا اندازہ ان کے اس قول سے کیا جاسکتا ہے:

'انسان مشین کی خواہش میں گرفتار ہے'

یہ شخصی کو سیاسی کے معنی میں اور انفرادی کو اجتماعی کے معنی میں استعمال کرتے ہیں، اس لیے کہ LIBIDO کا تفاعل شخصی بھی ہے (شہوت) اور سیاسی بھی (طبقاتی کش مکش)۔ ان کا کہنا ہے کہ نفس امارہ اور سیاسی قوت ایک دوسرے میں ضم ہوجاتے ہیں، اور مل کر عمل آرا ہوتے ہیں ۔ مارکسزم کو یہ دونوں 'ماسٹر کوڈ' کہتے ہیں جو تاریخ کو نجات دہندہ کے روپ میں پیش کرتا ہے۔ ان کے بقول مارکسزم حقیقت سے جڑا ہوا نہیں بلکہ ایک نوع کی مابعد الطبیعیات ہے یا اعتقاد جو دکھیا مخلوق کو یقین دلاتا ہے کہ ایک دن نجات ضرور ہوگی ۔ دے لیوزاور گواتری مزید کہتے ہیں کہ زندگی میں تشویق اور تعقل دونوں میں کشاکش ہے۔ تعقل تشویق کو پنپنے نہیں دیتا، اس کا گلا گھونٹ دیتا ہے۔ لاکاں نے شعور انسانی کے بارے میں کہا تھا کہ شعور انسانی خود کار یا خود نظم نہیں یہ بے مرکز ہے۔ دے لیوز اور گواتری اس نکتے کو آگے بڑھاتے

ہوئے کہتے ہیں کہ شعور انسانی تفرق آشنا ہے، مشین کے پرزوں کی طرح، کوئی ایک شخص کسی دوسرے شخص سے مکمل مطابقت نہیں رکھتا۔ انسانی حالت کی اصلیت بے ارتباطی اور بے آہنگی ہے۔ زندگی میں کچھ بھی ممکن ہے کیوں کہ یہ ہماری خواہش ہی ہے جو حقیقت کو مطلوبہ شکل دے دیتی ہے۔ دے لیوز اور گواتری، فرائیڈ اور مارکس کی زبان بولتے ہیں لیکن دراصل ان کا فلسفیانہ موقف نطشے کی جھلک رکھتا ہے۔

نطشے کا اثر

'EMPIRICAL FACTS DO NOT SEEM TO WARRANT THE BELIEF THAT HISTORY IS A STORY OF PROGRESS'.

NIETZSCHE

غرضیکہ ساختیاتی مفکر ہوں یا مابعد جدید مفکر، ان سب کی فکر میں جو عنصر قدر مشترک کا درجہ رکھتا ہے یہ ہے کہ بہت سی باتوں میں یہ نطشے کے ہم نوا ہیں۔ مثلاً نطشے کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ تاریخ کو لازماً ترقی کا سفر نہیں کہتا۔ انسانیت کا منتہا زماں کے آخری سرے پر واقع ہو یہ ضروری نہیں، بلکہ نطشے اصرار کرتا ہے کہ تاریخ کی بلندیوں کا اندازہ انسانیت کے اعلیٰ ترین نمونوں سے کرنا پڑتا ہے جن کا تعلق مختلف زمانوں سے ہوسکتا ہے۔ یعنی یہ ضروری نہیں کہ جدید سماج قدیم زمانے کے سماج سے بہتر ہو (THOUGHTS OUT OF SEASON) صداقت کے بارے میں نطشے کہتا ہے کہ صداقت پر کسی کی اجارہ داری نہیں ہے۔ نطشے ہمیشہ قائم رہنے والے تصور کا بھی قائل نہیں۔ وہ سیاسی نظام کو بھی اچھی نظر سے نہیں دیکھتا، اس لیے کہ اس سے فکر کی پرواز میں کوتاہی آتی ہے۔ نطشے کے ان خیالات کی گونج اکثر نئے فلسفیوں کے یہاں ملتی ہے، نیز مابعد جدید صورت حال پر اس طرز فکر کے اطلاق کی مختلف شکلیں بھی نظر آتی ہیں۔ فوکو تاریخیت کا سخت سے سخت احتساب کرتا ہے۔ تاریخ کا سفر تاریکی سے روشنی کی طرف ہو اس کی کوئی گارنٹی نہیں ہے۔ جو لوگ کہتے ہیں کہ انھوں نے تاریخ کا راز پالیا ہے، بقول فوکو وہ واہمے میں مبتلا ہیں کیوں کہ

تاریخ غیر مسلسل اور غیر ہموار ہے۔ اسی لیے فوکو مارکسزم کا قائل نہیں ۔ وہ کہتا ہے سچ کیا ہے اور جھوٹ کیا ہے اس کو ہمیشہ مقتدر طبقہ طے کرتا ہے، اور صداقت در اصل طاقت کا کھیل ہے۔ فوکو کا مشہور قول ہے کہ 'فقط سچ بولنا کافی نہیں ہے سچائی کے اندر واقع ہونا ضروری ہے'۔ 'دیوانگی اور تہذیب' نامی کتاب میں فوکو بحث کرتا ہے کہ کس طرح عقل معاشرے میں استبدادی کردار ادا کرتی ہے۔ بعد کے مفکرین نے فوکو کی اس سوچ سے خاصا اثر قبول کیا ہے۔ دریدا کے معنی کی طرفیں کھولنے اور صداقت کو بے مرکز ثابت کرنے میں بھی نطشے کے خیالات کی جھلک ملتی ہے ۔

لیوتار بھی جو کسی زمانے میں غالی مارکسی تھا، بعد میں علی الاعلان نطشے کا ہم نوا ہو گیا۔ یہی حال دے لیوز اور گواتری کے خیالات کا ہے۔ نئے مفکرین آمریت اور پولیس اسٹیٹ کے مآخذ کو مارکس سے قبل ہیگل کی جدلیات میں دیکھتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ ہیگل کے جوہر مطلق (ABSOLUTE SPIRIT) کے تصور سے راستہ سیدھا 'گلاگ' کو جاتا ہے۔ بیشک مارکس نے تاریخیت کو مادی بنیادوں پر استوار کیا اور 'جوہر مطلق' کی جگہ اقتصادی قدر کو مامور کردیا، لیکن تضادات بالآخر ایک بالاتر قوت پر منتج ہوتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں دروازے پر پولیس کی دستک 'قادر مطلق' ہی کی شکل ہے جسے تاریخی ترقی کے نام پر روا رکھا گیا۔

تخلیقیت کا جشن جاریہ

'SUSTAINED CELEBRATION OF CREATIVITY...'

وضاحت کی جا چکی ہے کہ مابعد جدیدیت ہر طرح کی کلیت پسندی کے خلاف ہے، اس لیے کہ کلیت پسندی، آمریت، یکسانیت اور ہم نظمی کا دوسرا نام ہے، اور یکسانیت اور ہم نظمی تخلیقیت کے دشمن ہیں۔ تخلیقیت غیر یکساں، غیر منظم اور بے محابا ہوتی ہے۔ یہ LIBIDO 'خواہش نفسانی' کا نشاط انگیز اظہار ہے۔ تخلیقیت کا تعلق کھلی ڈلی آزادانہ فضا سے ہے، یہ عبارت ہے خود روی اور طبعی آمد (SPONTANEITY) سے۔ تخلیقیت کو میکانکی کلیت کا اسیر کرنا اس کی فطرت کا خون کرنا ہے۔ کلیت پسندی کے مقابلے پر مابعد جدید فکر تفرق آشنائی کو موجودہ عہد کا مزاج قرار دیتی

ہے۔ مرکزیت کا تصور اسی لیے ناپسندیدہ ہے کہ کلیت کا پیدا کردہ ہے۔ تخلیقیت مائل بہ مرکز نہیں، مرکز گریز قوت رکھتی ہے۔ تخلیقیت آزادی کی زبان بولتی ہے جبکہ کلیت محکومیت پیدا کرتی ہے، لیک پر چلاتی ہے، فکر پر پہرہ بٹھاتی ہے اور معنی کی راہ بند کرتی ہے۔ پس ساختیاتی فکر کی رو سے آرٹ کی خود مختاری مشکوک اسی لیے ہے کہ جب معنی کا مرکز نہیں تو کثیر المعنویت پر پہرہ کیوں کر بٹھایا جاسکتا ہے۔ نیز معنی کے تفاعل میں جونہی قاری (یا سامع یا ناظر) داخل ہوجاتا ہے، آرٹ کی خود مختاری ساقط ہوجاتی ہے، اس لیے کہ فقط قاری متن کو نہیں پڑھتا بلکہ متن بھی قاری کو پڑھتا ہے۔ مصنف معنی کا حکم یا آمر نہیں کیونکہ معنی قرأت کی سرگرمی اور قاری کے تفاعل کا نتیجہ ہے اور ہر متن بدلتی ہوئی ثقافتی توقعات کے محور پر پڑھا جاتا ہے۔ معنی خیزی کا لامتناہی ہونا تخلیقیت ہی کی شکل ہے۔ لہٰذا تکثیریت، بے مرکزیت، بھرپور تخلیقیت، رنگا رنگی، بوقلمونی، غیر یکسانیت اور مقامیت بمقابلہ کلیت پسندی و آمریت مابعد جدیدیت کے نمایاں خصائص ہیں۔ ادورنو نے اس بات کو بہت پہلے محسوس کرلیا تھا کہ آواں گارد ہی موجودہ مزاج کی صحیح ترجمانی کرتا ہے کیونکہ وہ معنیِ وحدانی کے خلاف ہے۔ حالات کی منطق نے ثابت کردیا ہے کہ ہیگل کا ارتقائے وحدانی کا نظریہ دور تک ذہن انسانی کا ساتھ نہیں دیتا، اسی لیے نئے مفکرین نطشے سے زیادہ قریب ہیں۔ نطشے ہر سطح پر تخلیقیت کے 'جشن جاریہ' کا قائل ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ہر سچی تخلیق پرانے نظم کو بدلتی ہے اسی لیے نئے کی نقیب ہوتی ہے۔ نطشے ذہن کی اس نڈر اور بے باک کشادگی پر زور دیتا ہے جو نئے کو لبیک کہتی ہے، بدلنے سے بھڑکتی نہیں اور اگر ضروری ہو تو سابقہ موقف سے ہاتھ اٹھا لینے میں بھی عار نہیں سمجھتی۔ تخلیقیت کسی ایک مقام پر رکتی نہیں، یہ ہر لحظہ جواں، ہر لحظہ جرأت آزما، ہر لحظہ تازہ کار اور ہر لحظہ تغیر آشنا ہے۔ مابعد جدیدیت کی اس بحث سے جو نتائج اخذ کیے جاسکتے ہیں وہ یوں ہیں:

(۱) مابعد جدیدیت کسی بھی نظریے کو حتمی اور مطلق نہیں مانتی۔ یہ سرے سے نظریہ دینے کے خلاف ہے۔ ہر نظریہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے استبدادی ہوتا ہے، اس لیے تخلیقیت اور آزادی کے منافی ہے۔

(2) نئی فکر ہیگل کے ارتقائے تاریخ کے نظریے کے خلاف ہے۔ حقائق سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ تاریخ کا سفر لازماً ترقی کی راہ میں ہے۔

(3) انسانی معاشرہ بالقوۃ جابر اور استبدادی ہے اور استحصال فقط طبقاتی نوعیت کا حامل نہیں۔

(4) ریاست سماجی اور سیاسی جبر کا سب سے بڑا اور مرکزی ادارہ ہے۔

(5) سماجی، سیاسی، ادبی، ہر معاملے میں غیر مقلدیت مرجح ہے۔

(6) کسی بھی نظام کی کسوٹی حقوق انسانی اور شخصی آزادی ہیں۔ یہ نہیں تو سیاسی آزادی فریب نظر ہے۔

(7) 'مہابیانیہ' کا زمانہ نہیں رہا۔ 'مہابیانیہ' ختم ہوگئے ہیں یا زیر زمین چلے گئے ہیں۔ یہ دور 'چھوٹے بیانیہ' کا ہے۔ 'چھوٹے بیانیہ' غیر اہم نہیں ہیں، یہ توجہ کا استحقاق رکھتے ہیں۔

(8) مابعد جدیدیت ہر طرح کی کلیت پسندی اور فارمولا سازی اور ضابطہ بندی کے خلاف ہے اور اس کے مقابلے پر مخصوص اور مقامی پر، نیز کھلے ڈلے، فطری، بے محابا اور آزادانہ SPONTANEOUS اظہار وعمل پر اصرار کرتی ہے۔

(9) مابعد جدید عالمی مفکرین کا رویہ بالعموم یہ ہے:

'IF MARX ISN'T TRUE THEN NOTHING IS'

ان کا کلیت پسندی، مرکزیت، یا نظریہ بندی کے خلاف ہونا، نیز تکثیریت، کثیرالوضعیت، مقامیت، بوقلمونی یا سب سے بڑھ کر تخلیقیت پر اصرار کرنا اسی راہ سے ہے۔

(ملخص: ''ساختیات، پس ساختیات، مشرقی شعریات''

1993، ص 325-345)

مابعد جدیدیت : اردو کے تناظر میں

اردو میں مابعد جدیدیت کی بحثوں کو شروع ہوئے کئی برس ہو چکے ہیں۔ اہل علم جانتے ہیں کہ جدیدیت اپنا تاریخی کردار ادا کر کے بے اثر ہو چکی ہے اور جن مقدمات پر وہ قائم تھی وہ چیلنج ہو چکے ہیں۔ وہ ادیب جو حساس ہیں اور ادبی معاملات کی آگہی رکھتے ہیں، ان کو اس بات کا احساس ہے کہ مابعد جدیدیت کا نیا چیلنج کیا ہے اور اردو کے تناظر میں مابعد جدیدیت کے اثرات کے تحت پیدا ہونے والے نئے سوالات کیا ہیں۔ اس بارے میں پہلی بنیادی بات یہ ہے کہ مابعد جدیدیت کسی ایک ضابطہ بند نظریے کا نام نہیں بلکہ مابعد جدیدیت کی اصطلاح احاطہ کرتی ہے مختلف بصیرتوں اور ذہنی رویوں کا، جن سب کی تہ میں بنیادی بات تخلیق کی آزادی اور معنی پر بٹھائے ہوئے پہرے یا اندرونی اور بیرونی دی ہوئی لیک یا ہدایت ناموں کو رد کرنا ہے۔ یہ نئے ذہنی رویے نئی ثقافتی اور تاریخی صورت حال سے پیدا ہوئے ہیں اور نئے فلسفیانہ قضایا پر بھی مبنی ہیں، گویا مابعدِ جدیدیت ایک نئی صورت حال بھی ہے، یعنی جدیدیت کے بعد کے دور کو مابعد جدیدیت کہا جاتا ہے۔ لیکن اس میں جدیدیت سے انحراف بھی شامل ہے جو ادبی بھی ہے اور آئیڈیولوجیکل بھی۔ اس بات کو سمجھنے کی ضرورت ہے کہ مابعد جدیدیت جہاں باہر سے دیے ہوئے نظریوں کو رد کرتی ہے، وہاں تخلیق کار کے آزادانہ اختیار کردہ نظام اقتدار کی گنجائش رکھتی ہے۔ چنانچہ 'آئیڈیولوجیکل موقف' سے مراد تخلیق کار کے زندگی اور سماج سے جڑنے کا آزادانہ عمل ہے۔ گویا آئیڈیولوجی سے یہاں مراد کوئی دیا ہوا نظریہ، فارمولا یا پارٹی پروگرام نہیں، بلکہ ہر طرح کی نظریاتی ادعائیت سے گریز یا تخلیقی آزادی پر اصرار یا اپنے ثقافتی تشخص پر اصرار بھی ایک نوع کی آئیڈیولوجی ہے۔ تاہم مابعد جدیدیت کی

فلسفیانہ بنیادوں کو پوری طرح سمجھنا قدرے مشکل اس لیے ہے کہ ہمارے ذہن ابھی تک ترقی پسندی اور جدیدیت کی فارمولائی تعریفوں کے عادی ہیں۔ ان سابقہ تحریکوں کی بندھی ٹکی فارمولائی تعریفیں ممکن تھیں، پھر یہ دونوں ایک دوسرے کی ضد تھیں، یعنی جو ترقی پسندی نہیں تھی وہ جدیدیت تھی اور جو جدیدیت تھی، وہ ترقی پسندی نہیں تھی۔ یعنی ایک میں زور انقلاب کے رومانی تصور پر تھا دوسرے میں ساری توجہ شکستِ ذات پر تھی۔ مابعد جدیدیت نہ ترقی پسندی کی ضد ہے اور نہ جدیدیت کی، اور چونکہ یہ پہلے سے چلے آرہے نظریوں کی ادعائیت کو رد کرنے اور طرفوں کو کھولنے والا رویہ ہے، اس کی کوئی بندھی ٹکی فارمولائی تعریف ممکن نہیں ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو مابعد جدیدیت ایک کھلا ڈلا ذہنی رویہ ہے تخلیقی آزادی کا، اپنے ثقافتی تشخص پر اصرار کرنے کا، معنی کو سکہ بند تعریفوں سے آزاد کرنے کا، مسلمات کے بارے میں از سرنو غور کرنے اور سوال اٹھانے کا، دی ہوئی ادبی لیک کے جبر کو توڑنے کا، ادعائیت خواہ سیاسی ہو یا ادبی اس کو رد کرنے کا، زبان یا متن کے حقیقت کے عکسِ محض ہونے کا نہیں بلکہ حقیقت کے خلق کرنے کا، معنی کے معمولہ رخ کے ساتھ اس کے دبائے یا چھپائے ہوئے یا نظرانداز کیے ہوئے رخ کے دیکھنے دکھانے کا، اور قرأت کے تفاعل میں قاری کی کارکردگی کا۔ دوسرے لفظوں میں مابعد جدیدیت تخلیق کی آزادی اور تکثیریت کا فلسفہ ہے جو مرکزیت یا کلیت پسندی کے مقابلے پر ثقافتی بوقلمونی، مقامیت، تہذیبی حوالے اور معنی کے دوسرے پن THE OTHER کی تعبیر پر اور اس تعبیر میں قاری کی شرکت پر اصرار کرتا ہے۔

اس طرح دیکھا جائے تو جدیدیت کی جلو میں جس اجنبیت، ذات پرتی، خوف، تنہائی، یاسیت اور احساس جرم کی یلغار ہوئی تھی، اس کی بنیاد اپنے آپ کالعدم ہوجاتی ہے اور ادب کا رشتہ از سرنو سماجی اور ثقافتی مسائل کی آزادانہ تخلیقی تعبیر سے جڑجاتا ہے۔ نیز معنی چونکہ متن میں بالقوۃ موجود ہے اور قاری ہی اس کو بالفعل موجود بناتا ہے، اس لیے ادب اور آرٹ کی کارفرمائی میں قاری کی نظریاتی بحالی سے قاری پر ادب کے اثرات یعنی آئیڈیولوجی کے عمل دخل کی راہ بھی کھل جاتی ہے، یعنی ادبی متن ہے ہی ثقافتی اور سماجی تشکیل اور ہر ادبی معنی کسی نہ کسی نظریہ اقدار VALUE

SYSTEMاور نظریۂ حیات WORLD VIEW یا آئیڈیولوجی یعنی ترجیحی اقدار سے جڑا ہوا ہے۔ آپ نے دیکھا کہ سماجی معنی یا آئیڈیولوجیکل ترجیحی اقدار کی جو بات مابعد جدیدیت کے راستے سے آرہی ہے، وہ کسی پارٹی پروگرام کی رو سے یا سیاسی یا نیم سیاسی نظریے کی رو سے نہیں آرہی کہ ادیب یا شاعر کے لیے حکم نامہ یا ہدایت نامہ جاری کیا جارہا ہو کہ یوں لکھو تو مابعد جدید ہوگا اور یوں لکھو تو مابعد جدید نہ ہوگا۔ اس بات کو یوں بھی واضح کیا جاسکتا ہے کہ ترقی پسندی کے دور میں جس نے بھی کسان، مزدور، پیداواری رشتے، طبقاتی کش مکش اور انقلاب کا ذکر کیا وہ ترقی پسند ہوگیا۔ اسی طرح جدیدیت میں جس نے فرد کی اجنبیت، تنہائی، شکست ذات کا ذکر کیا یا ابہام و علامت ڈال دی وہ جدید ہوگیا۔ ان دونوں کے مقابلے میں اب مابعد جدید دور میں ایسا کوئی سستا نسخہ دستیاب نہیں ۔مابعد جدیدیت سرے سے ہدایت نامے یا فارمولے وضع کرنے یا تخلیق کار کے لیے ہدایت نامے جاری کرنے کا فلسفہ ہے ہی نہیں ۔ اس میں زندگی، سماج یا ثقافت سے جڑنے والی بات بھی فقط ادب کی نوعیت اور ماہیت کی بصیرت کے طور پر کہی گئی ہے نہ کہ اوپر سے لادے ہوئے کسی فارمولے یا منصوبے کے طور پر یا کسی سیاسی پارٹی کے منشور کے طور پر۔ یعنی یہ کہ ادب ہے ہی زندگی اور سماج کی اقدار کا حصہ اور ادب کی کوئی تعریف یا تعبیر زندگی، سماج اور ثقافت سے ہٹ کر ممکن ہی نہیں ۔نئی ادبی فکر کی ایک بڑی دین ہے ہی یہی کہ ادبی قدر سماجیت اور تہذیبی حوالے سے مبرا ہو ہی نہیں سکتی۔

مزید واضح رہے کہ مابعد جدیدیت کی بنیاد جس ادبی فکر پر ہے وہ ساختیات اور پس ساختیات سے ہوتی ہوئی آئی ہے۔ نسوانیت کی تحریک، نئی تاریخیت اور ردتشکیل کے فلسفے بھی اسی نئی ذہنی فضا کا حصہ ہیں، قطع نظر دوسرے امور سے ان فلسفوں کا سب سے بڑا اثر یہ ہوا ہے کہ ادب کی نوعیت اور ماہیت پر از سر نو غور وخوض کا ایک نیا دور شروع ہوا ہے جس میں زبان کی مرکزی اہمیت، اور یہ کہ زبان کے ذریعے معنی کیسے قائم ہوتے ہیں اور ادب بطور ادب کس طرح متشکل ہوتا ہے، یا متن سے متن کیسے بنتا ہے، ان سب مسائل پر غور و خوض کا دروازہ کھل گیا ہے، اور پچھلے تیس پینتیس برسوں سے زوروشور سے معنی خیز بحثیں جاری ہیں ۔

ان بحثوں کا آغاز جیسا کہ معلوم ہے سوسئیر کا فلسفۂ لسان ہے جس کی بنا پر نئی تھیوری یعنی فلسفۂ ادب کی عمارت نئے فلسفیوں نے اٹھائی جن میں جیکب سن، لیوی اسٹراس، لاکاں، فوکو، آلتھیوسے، رولاں بارتھ، دریدا، ایڈورڈ سعید، جولیا کرسٹیوا، بادریلار، لیوتاراور برصغیر کے دانشوروں میں ہومی بھابھا، گنیش دیوی، اعجاز احمد اور گایتری چکروتی سپیوک کے نام عہد حاضر کے عالمی دانشورانہ ڈسکورس کا حصہ بن چکے ہیں۔

بیشک نئی فکر یا مابعد جدیدیت میں بہت سی باتیں دقت طلب ہیں۔ایسا اس لیے بھی ہے کہ جن لوگوں کی واقفیت سرسری ہے یا جو نئے خیالات سے بھڑکتے ہیں، وہ عمداً انتشار بھی پھیلاتے ہیں یا آدھی ادھوری یا غلط سلط باتیں بھی کرتے ہیں۔ کسی بھی بڑی تبدیلی کے زمانے میں ایسے رویے بالعموم دیکھنے کو ملتے ہیں۔ لیکن یہ بات بھی اپنی جگہ پر سچ ہے کہ جس طرح اپنے اپنے زمانے میں مارکس نے تاریخ کو بے مرکز کردیا تھا، یا فرائیڈ نے فرد کو بے مرکز کردیا تھا، بالکل اسی طرح سوسئیر نے زبان کو، ہوسرل نے روایتی اعتقادات کو اور دریدا نے معنی کی روایتی وحدت کو بے دخل کردیا ہے۔ نتیجتاً پہلے سے چلے آرہے بہت سے تصورات جن کو انسان پہلے آنکھیں بند کرکے قبول کرلیتا تھا، اب چیلنج کی زد میں آگئے ہیں۔علم ودانش کی یہ تبدیلی معمولی تبدیلی نہیں۔ مسئلہ فقط ادب یا ادب کی تعبیر اور تشکیل کا نہیں، انسان اور انسان کی زندگی کا ہے، یعنی حقیقت انسانی کی نوعیت، انسان کی شناخت یا انسان کی تیزی سے تحلیل ہوتی ہوئی پہچان کا ہے؟ نیز مابعد جدید عہد میں ماس میڈیا اور صارفیت کی جو یلغار ہے اور جس طرح کمپیوٹر اور برقیاتی ذہن بہت سی ثقافتی ترجیحات کو پلٹتا جارہا ہے، اس سے چاروں طرف زبردست تبدیلی ہے۔ مابعد جدیدیت یا نئی فکر کے بہت سے ذہنی رویے اس نئی حقیقت کو سمجھنے اور اس سے عہدہ برآہونے کی کوشش ہیں۔

عالمی سطح پر دیکھا جائے تو تیسری دنیا یا پچھڑے ہوئے ایشیائی، افریقی، لاطینی امریکی، یا وسط ایشیائی مما لک جن میں ہندوستان بھی ہے، ان سب کی حیثیت موجودہ دور سے پہلے انسانی سماج کے 'دوسرے' یعنی THE OTHER کی تھی، ان کی ثقافت، ان کے ادبی ڈسکورس اور ان کے تشخص پر توجہ مابعد جدید دور کا کارنامہ ہے۔ اسی

طرح عورت بھی جو صدیوں تک مرد سماج کا دوسرا یعنی THE OTHER سمجھی جاتی تھی، اب سماجی ڈسکورس کے قلب میں آگئی ہے۔ نسوانیت کی تحریک پہلے کی ہے لیکن اسے زیادہ تقویت اب ملی ہے۔ ہندوستانی سماجیاتی منظرنامے پر نگاہ دوڑائیں تو معلوم ہوگا کہ ہمارا سماج اگر چہ ہمیشہ تکثیری سماج رہا ہے، لیکن سیاسی منظرنامے پر اوپری ذات برادری یعنی برہمنیت کا جو غلبہ تھا، وہ ادھر بہت تیزی سے ٹوٹنا شروع ہوا ہے اور نیا نچلا متوسط طبقہ، نچلی ذاتیں یا کچلے پسے دبے ہوئے طبقے یعنی SUBALTERN جن کی پہلے سیاست میں کوئی آواز نہیں تھی، اب طاقت اور اقتدار کے قلب میں آرہے ہیں۔ اسی طرح علاقائی اور قبائلی اور آدی باسی کلچر MAINSTREAM کلچر کے پہلو بہ پہلو اپنی حیثیت منوانے لگا ہے۔ قومی منظر نامے پر بڑی مرکزی پارٹیوں کا نسبتاً کمزور ہوجانا اور مقامی وعلاقائی پارٹیوں کا فروغ پانا، نچلے متوسط طبقے یا کمزور ذاتوں کا ابھرنا اور سیاسی وثقافتی طاقت پر فائز ہونا بھی اسی منظر نامے کا حصہ ہے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ ایک تکثیری سماج میں مرکزیت کو چیلنج ایک حد تک ہی ممکن ہوگا اور نظرانداز کیے ہوئے 'دوسرے' یعنی جو اب تک 'غیر' تھا، اس کے قلب میں آجانے کے بعد مرکز اور مقامیت میں ایک توازن کی بھی ضرورت ہوگی جس کا خواب ہندوستان کے دستور میں دیکھا گیا ہے۔ بہرحال آمرانہ مقتدرات یا مراکز کا زمانہ گزرگیا جو تکثیریت کو دبائیں یا علاقائی، اقلیتی اور قبائلی تشخص کو نظرانداز کریں۔

ہندوستان کے ادبی منظر نامے پر اس بدلتی ہوئی صورت حال اور نئے رویوں کی پرچھائیاں ہرجگہ دیکھی جاسکتی ہیں۔ بنگالی، مراٹھی، گجراتی، کنڑ، ملیالم، ہندی اور پنجابی میں یہ بحثیں تیزی سے اٹھ رہی ہیں۔ دیکھا جائے تو دلت ادب کی تحریک جو بعض ہندوستانی زبانوں میں کئی دہائیوں سے جاری ہے اب اسی منظر نامے کا ایک حصہ ہے۔ نیز ادھر 'دیسی واد' یعنی NATIVISM کی جو تحریک پچھلی چند دہائیوں میں شروع ہوئی ہے، اور ان دنوں بحث ومباحثہ کا موضوع بنی ہوئی ہے، وہ بھی کسی نہ کسی طرح مابعد جدیدیت کی آئیڈیولوجیکل ترجیحات سے جڑ جاتی ہے یعنی ایک تو مغرب کے مقابلے پر مشرقی جڑوں پر اصرار اور اپنے ثقافتی اور ادبی تشخص کی پہچان،

دوسرے یہ کہ ہندوستانی ادبیات میں بھی سنسکرت یا سنسکرت کی طرح اقتدار پر قابض مقتدر زبانیں دور دراز کی پچھڑی یا دبی ہوئی زبانوں یا بولیوں کو دباتی اور نظر انداز کرتی رہی ہیں۔ ایک مرکز جو شعریات اور جمالیات کے صدیوں سے چلے آرہے غلبے کا لا محالہ نتیجہ یہ ہے کہ صدیوں تک علاقائی یا قبائلی شعریات اور مقامی ادبی رویوں کو نظر انداز کیا گیا۔آج کی ادبی فضا میں' دیسی واد' کے تحت یہ بحثیں زور شور سے اٹھ رہی ہیں۔ نئے مباحث سے جن جوڑے دار اضداد BINARIES کی ترجیحی حیثیت چیلنج کی زد میں آگئی ہے، ان کا مختصر خاکہ یوں ہوسکتا ہے:

مغرب/ نوآبادیت	کے	بالمقابل	مشرق/ تیسری دنیا	کو ترجیح
عالمیت	"	بالمقابل	جڑوں پر اصرار/ ثقافتی تشخص	" "
مرکزیت/ آفاقیت	"	بالمقابل	مقامیت	" "
مہابیانیہ	"	بالمقابل	چھوٹے بیانیہ	" "
اشرافیہ/ اعلیٰ طبقات	"	بالمقابل	دبے کچلے عوام/ نچلے طبقات	" "
سنسکرت/ کلاسکیت	"	بالمقابل	بھاشا/ آدی باسی زبانوں	" "
برہمنی شعریات	"	بالمقابل	بھگتی صوفی سنت دور سے چلی آرہی عوامی شعریات/ یا قبائلی شعریات	" "
وحدانی/ متعینہ معنی	"	بالمقابل	تکثیری معنی	" "

اس خاکے کے جوڑوں میں پہلے عنصر کا غلبہ صدیوں سے چلا آتا ہے۔ یعنی دوسرا عنصر پہلے کا 'غیر' تھا، دبا ہوا یا نظر انداز کیا ہوا تھا، اور اس کی اپنی کوئی پہچان نہ تھی اور اگر تھی تو پہلے عنصر کے حوالے سے اور اس کی رو سے تھی۔ مابعد جدید عہد کی آگہی کے بعد صورت حال تبدیل ہوئی ہے، اور دونوں جوڑے دار BINARIES اضداد میں کشاکش کا جو نیا ڈسکورس پیدا ہوا ہے، اس میں دوسرا عنصر اب اپنی شرائط پر اپنی شناخت اس نوع سے کرارہا ہے کہ اصل اور 'غیر' کی پہلی تعبیر پلٹنے لگی ہے اور

پہلے عنصر کا ترجیحی غلبہ کم ہونے لگا ہے۔ ڈسکورس کی یہ تبدیلی 'پوسٹ کولونیل ازم' بھی کہلاتی ہے جس کا نمایاں ترین عنصر ذہنوں کو کولونیل اثرات سے آزاد کرنا اور اپنی تہذیبی جڑوں اور ثقافتی شناخت پر اصرار کرنا ہے۔ (اس سے ملتی جلتی کشاکش پاکستان میں بھی ہے جس کی بہتر افہام و تفہیم وہیں کے مفکرین کر سکتے ہیں)۔

اردو میں ہر چند کہ مابعد جدیدیت کی گفتگو شروع ہو چکی ہے لیکن ہم مزاجاً چونکہ روایت پرست ہیں نیز چونکہ حق تلفیوں کا شکار ہونے کی وجہ سے بے دلی، شکست خوردگی اور ذہنی انتشار کا بھی شکار ہیں، یا جدیدیت کے سالار کنفیوژن پھیلاتے رہتے ہیں، اس لیے نئے خیالات کو سمجھنے پر کھنے اور اردو کے تناظر میں ان کی معنویت کو بروئے کار لانے میں ہم کچھ سست رو بھی ہیں۔ ویسے دیکھا جائے تو اقلیت سے جڑے ہونے اور مرکزی حیثیت سے بے دخل ہو چکنے کی وجہ سے اردو کا مسئلہ ہے ہی مابعد جدیدی مسئلہ، اور ہم واقعتاً دوسرے عنصر یعنی 'غیر' والی BINARY کے منظر نامے کی زد میں آ چکے ہیں۔ اس طرح کہ دوسری تمام ہندوستانی زبانیں اپنے اپنے خطوں اور صوبوں میں اقتدار پر فائز ہیں جبکہ اردو اپنے گھر میں بے گھر ہو کر ان سب زبانوں کی THE OTHER یعنی دوسرے درجے کی نظر انداز کی ہوئی 'غیر' بن چکی ہے۔ اور تو اور ہم خود ہی اپنے لیے ثانوی درجے پر قانع ہو چکے ہیں۔ دوسری طرف دیکھا جائے تو نئی پیڑھی کے شاعر اور ادیب اجنبیت، یاسیت اور بیگانگی کے ایجنڈے کو پیچھے چھوڑ کر تہذیبی اور تخلیقی سطح پر فعال ہو رہے ہیں۔ چنانچہ ان کا بار بار یہ اعلان کرنا کہ ان کا تعلق نہ فیشن گزیدہ جدیدیت سے ہے نہ فارمولائی ترقی پسندی سے خاصا معنی خیز ہے۔ وہ ایک طرف اشکال اور اہمال کی منطق کو رد کرتے ہیں تو دوسری طرف سیاسی پارٹیوں کے سکہ بند نظریوں کو اور دی ہوئی لیک کو بھی۔ لیکن ان کی بات کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے کہ تمھاری حیثیت ہی کیا ہے۔ اس وقت زندگی کی رمق اگر ہے تو اس میں کہ نئی پیڑھی کے شاعر اور افسانہ نگار اب حد سے بڑھی ہوئی سماجی بیگانگی، داخلیت، شکستِ ذات اور لایعنیت سے اُوب چکے ہیں اور اس حصار سے باہر نکل کر کھلی فضا میں سانس لینا اور زندگی کے نئے مسائل سے رشتہ جوڑنا چاہتے ہیں۔ اسی نظریاتی طور پر کہانی پن کی واپسی ہو رہی ہے اور قاری کی بحالی پر

بھی توجہ دی جانے لگی ہے۔ یہ سب مابعد جدیدیت کے دور میں داخل ہونے کی نشانیاں ہیں۔ تاہم کنفیوژن پھیلانے والے بھی اپنا کام کیے جارہے ہیں کیونکہ جب رویے بدلتے ہیں تو ادبی اسٹبلشمنٹ پر بھی زد پڑتی ہے۔ جب جدیدیت کا آغاز ہوا تھا تو ترقی پسندوں نے بھی خوب خوب مخالفت کی تھی۔ چنانچہ اب اگر جدیدیت کے بعد کا نیا ڈسکورس شروع ہورہا ہے تو وہ لوگ جو جدیدیت کے اسٹبلشمنٹ سے وابستہ ہیں، وہ اگر فقط منفی باتیں کرتے ہیں یا نئی معنویت اور تبدیلیوں کو نظر انداز کرکے عمداً کنفیوژن پھیلاتے ہیں تو اس نفسیات کو سمجھنے کی ضرورت ہے، اس سے پریشان ہونے کی ضرورت نہیں۔ ایسا تو ہر دور اور ہر عہد میں ہوتا آیا ہے۔ یاد رکھنے کی بات تو یہ ہے کہ ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں۔ تبدیلی برحق ہے تبدیلی تو آئے گی اور تبدیلی تو اردو میں بھی آرہی ہے، البتہ اس کو تخلیقی طور پر لائیں گے فنکار، تخلیق کار، ادیب، شاعر۔ فکر و تنقید تو اپنا کام کررہی ہے اور کرتی رہے گی، اور کھلا ڈسکورس جاری رہے گا۔ فنکار کے لیے بھی ضروری ہے کہ وہ نئی فکر و آگہی سے آزادانہ تخلیقی معاملہ کرے اور کسی کے دباؤ میں نہیں بلکہ اپنے طور پر کھرے کھوٹے کو پرکھے۔ ادب میں کوئی SHORT CUT نہیں ہے۔ ادب کی پہلی شرط اس کا ادب ہونا ہے، اور ادب وہی ہے جو زندگی کی حرکت و حرارت سے جڑا ہوا ہو، اپنی تہذیبی پہچان رکھتا ہو، اور اپنے عہد کے ذہن و شعور، سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو کی آواز ہو، نہ صرف آواز ہو بلکہ مؤثر آواز ہو، اور یہ کہ یہ آواز سننے اور پڑھنے والوں کے دلوں میں اثر کرسکے:

افسردگی سوختہ جاناں ہے قہر میر
دامن کو ٹک ہلا کہ بجھی ہے دلوں کی آگ

ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت

ان تینوں میں سے کوئی بھی میرا ذاتی مسئلہ نہیں، ترقی پسندی، جدیدیت نہ مابعد جدیدیت۔ لیکن اس وقت صورت حال کیا ہے، کیا ہو رہا ہے اور ہم کدھر جا رہے ہیں؟ نئی نسل کے لکھنے والے بالخصوص پچھتر اسی کے بعد ابھرنے والے شاعر و افسانہ نگار کیوں بار بار اپنی برات کا اظہار کرتے ہیں، کیوں کہتے ہیں کہ وہ نہ جدیدیت کا حصہ ہیں نہ ترقی پسند تحریک کا، بلکہ ان کی پہچان الگ ہونی چاہیے کیونکہ وہ اگلوں سے الگ ہیں۔ لیکن مزے کی بات یہ ہے کہ اگلوں کی صفوں سے جواب آتا ہے کہ وہ اگلوں سے الگ نہیں اور ان کی کوئی الگ پہچان نہیں اور وہ اگلوں ہی کا حصہ ہیں۔ اور نئے بہرحال یہ بالاصرار کہتے ہیں کہ وہ ان کا حصہ نہیں۔ یہ صورت حال دلچسپ ہو نہ ہو انوکھی ضرور ہے۔ اس سے پہلے جب جب بھی تحریکیں بدلی ہیں یا میلانات تبدیل ہوئے ہیں، کشاکش تو ہوئی ہے لیکن اس نوع کا کنفیوژن کبھی نہیں پھیلایا گیا۔ گویا تاریخ اپنے آپ کو دہراتی بھی ہے اور نہیں بھی دہراتی، کیونکہ اس طرح کی سچویشن فقط موجود کا مسئلہ ہے ماضی میں ایسا کبھی نہیں ہوا۔ ایسے مضامین ہندوستان میں بھی اور پاکستان میں بھی برابر شائع ہو رہے ہیں جن میں جدید تر غزل یا جدید تر افسانے سے بحث کی جاتی ہے۔ ان میں جن خصوصیات پر زور دیا جاتا ہے، ان میں سے بعض مشترک بھی ہیں۔ اس کا بھی احساس عام ہے کہ ترقی پسند تحریک تو بہت پہلے دم توڑ چکی تھی اب جدیدیت بھی بے جان اور بے اثر ہو چکی ہے لیکن جدیدیت کے ایک حلقے سے اس کی تردید بھی کی جاتی ہے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ کسی تحریک کے نام لیوا اس تحریک کی پسپائی کا اقرار کرنے کو آسانی سے تیار نہیں ہوتے۔ خصوصاً جب وہ اس کے قافلہ سالار بھی رہے ہوں۔ ایسے میں شمس الرحمٰن فاروقی کا سات

آٹھ سال پہلے کا یہ بیان خاصا حوصلہ مندانہ تھا:

''مجھے اس بات سے کوئی خوف نہیں آتا کہ نئے لکھنے والے جدیدیت سے انحراف کریں گے یا کرنا چاہیں گے۔ ادبی اصول و نظریات کو میں ترقی پسندوں کی طرح مطلق اور آفاقی اور ہمہ وقتی نہیں سمجھتا۔ میں امید کرتا ہوں کہ ادب کے بارے میں کئی طرح کے نظریات صحیح ثابت ہوسکیں گے۔ جدیدیت کوئی مذہب نہیں، کوئی الہامی فلسفہ نہیں، جس سے انحراف کفر ہو ..... ایک دن وہ بھی ہوگا جب جدیدیت اپنا کام اچھا برا کر چکے گی۔ کوئی اور نظریۂ ادب اس کی جگہ لے گا۔ میں اس دن کا منتظر ہوں۔''

(''ہماری ادبی صورت حال'' شب خون)

یہ 1988 کا بیان ہے۔ کیا ان سات آٹھ برسوں میں کوئی اور نظریۂ ادب سامنے نہیں آیا۔ حقیقت یہ ہے کہ ایک نہیں کئی نظریۂ ادب زیر بحث رہے ہیں اور ان سب کا تعلق مابعد جدیدیت کے دور سے ہے۔ جہاں تک جدیدیت کا تعلق ہے جدیدیت تو دنیا میں دوسری جنگ عظیم کے بعد یعنی 47-1946 ہی سے روبہ زوال ہوگئی تھی، لیکن ہر زبان میں رجحانات و میلانات ہوں یا تحریکیں، اس زبان کے مخصوص حالات کے پیش نظر ہی پنپتی ہیں۔ اردو میں ان تحریکوں کے ماڈل لاکھ عالمی ہوں لیکن ان کے بعض خصائص اور TIMINGS خاص ہمارے حالات کے مطابق ہوں گے۔ سامنے کی بات ہے کہ اردو میں جدیدیت عین اس وقت شروع ہوئی جب وہ دنیا میں تقریباً ختم ہوچکی تھی۔ مزید یہ کہ دنیا میں جدیدیت روشن خیالی کا حصہ تھی اور اس میں ترقی پسندی ایک جوہر تھا۔ اردو میں جدیدیت ترقی پسندی کی ضد کے طور پر ابھری اور مارکسزم دشمنی (بالخصوص ماسکو برانڈ مارکسزم دشمنی) اس کی اساسی پہچان تھی۔ سردست اس سے بحث نہیں کہ صحیح کیا اور غلط کیا تھا۔ ترقی پسندی کی طرح جدیدیت نے بھی بیس پچیس برس اردو کو سیراب کیا اور پھر اس کی قوت ختم ہوگئی۔ اس بات سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو کہ جب تک اردو میں جدیدیت کا زور تھا، کوئی نظریاتی خلا نہیں تھا۔ جیسے جیسے جدیدیت کمزور ہوتی گئی اور اس میں تکرار و تعمیم کی صورت پیدا ہوئی اور ذہن و شعور کو انگیز کرنے والی تازگی ختم ہوگئی، نظریاتی

خلا پیدا ہوتا گیا۔ مابعد جدیدیت جو دنیا میں کئی دہائیاں پہلے شروع ہوچکی تھی اور کئی فکری کروٹیں لے چکی تھی، اردو میں اس نظریاتی خلا میں داخل ہونا شروع ہوئی۔ ادب میں بھی زندگی کی طرح چونکہ جدلیاتی عمل جاری رہتا ہے اور نئے پرانے کی کشمکش جاری رہتی ہے، بالآخر نئے نظریات پرانے نظریات کو رد کرکے یا ان کی تقلیب کرکے سامنے آہی جاتے ہیں۔ کبھی ان کی آمد کا اعلان زور شور سے ہوتا ہے اور ان کے مویدین شدت اور انتہا پسندی کا اظہار کرتے ہیں، کبھی یہ کام نسبتاً پرسکون اور گہرے طریقے پر ہوتا ہے لیکن ہوتا ضرور ہے۔ اس بات سے شاید ہی کسی کو اتفاق ہو کہ اردو ادب میں اس وقت نظریاتی خلا ہے یا شاعری یا فکشن کے تخلیقی رویوں میں تبدیلی نہیں آئی، یا ادبی فکر میں نئے نظریات کا خون شامل نہیں ہوا، یا ہماری شعریات میں جن باتوں پر ساٹھ کی دہائی میں اصرار تھا آج اس میں تبدیلی نہیں آئی، اگر یہ سب تبدیلیاں حقیقت ہیں تو پھر یہ نہیں کہہ سکتے کہ ہماری شعریات بدل نہیں رہی اور نئے نظریات کا عمل دخل شروع نہیں ہوچکا ہے۔

جنریشن گیپ اور فوری پیشرووں سے انکار

نئی نسل کے ایک نمائندے کا یہ بیان خالی از دلچسپی نہیں:

> ''اردو ادب میں ایک ذہین، حساس اور باشعور نسل رفتہ رفتہ سامنے آرہی ہے جو تحقیق، تنقید اور تخلیق تینوں سطحوں پر تازہ دم اور حوصلہ مند ہے۔ یہ نئی کھیپ ماضی کے صحت مند اقدار کی بازیافت، حال کے ہمہ جہت عرفان اور مستقبل کی روشن سمت کے لیے مصروف ریاضت ہے''

(خورشید اکبر، دیباچہ'' مخدوم محی الدین: حیات اور شاعری'')

اس ضمن میں عمروں کا فرق یا زمانی بعد بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ شمس الرحمن فاروقی نے بھی اس کا اقرار کیا ہے:

> ''ایسا تو نہیں ہے کہ ہمیں لوگ بڈھے ہوگئے ہیں، کیونکہ اُس وقت ہمیں لوگ اعتراض کرتے تھے اپنے بزرگوں پر کہ صاحب آپ لوگ بوڑھے ہوگئے ہیں ... اور اب آپ لوگوں کو اپنی کرسیاں ہلتی ہوئی نظر آرہی ہیں اور ویسے بھی پرانے

ہو جانے کی بنا پر آپ کے نظریے میں وہ لچک نہیں ہے جس سے آپ ہم لوگوں کو پڑھ سکیں۔ کیا اس طرح کا الزام یا اعتراض ہم پر بھی عائد ہو سکتا ہے کہ اب تم بوڑھے ہو گئے ہو۔ لہٰذا تم لوگوں میں یہ کمزوری آگئی ہے جو تمہارے پیشروؤں میں تھی کہ تم اپنے سامنے کی چیزوں کو نہیں پڑھ سکتے ... ہم لوگ، کم از کم میں بوڑھا ہو چکا ہوں اور اس لیے مجھے اپنے بعد والوں کی تحریریں دکھائی نہیں دے رہی ہیں جس طرح سے کہ ہم لوگ اپنے بزرگوں سے شکایت کیا کرتے تھے۔''

(ایوان اردو، اپریل ۹۵، ص 16)

لیکن سچائی فقط اتنی نہیں۔ بیشک زمانی فاصلہ یا نسلی بُعد ایک عمومی حقیقت ہے، مذاق اور مزاج بدلتے ہیں اور اگلے پچھلوں کی بہت سی باتوں کو انگیز نہیں کر سکتے۔ لیکن اتنی ہی بڑی سچائی یہ بھی ہے کہ جہاں بعض لوگ بعض رجحانات یا نظریات کا بت بنا لیتے ہیں یا ان سے اس حد تک وابستہ ہو جاتے ہیں کہ ان خیالات کو دنیا کی آخری سچائی سمجھ لیتے ہیں، وہاں کچھ لوگ ایسے بھی ہوتے ہیں جو عمروں کے فرق کے باوجود اپنی کشادہ نظری کی بدولت سچ کی جستجو میں نہ صرف نئے کی حوصلہ افزائی کرتے ہیں بلکہ خود بھی بدلتے ہیں اور نئے کی افہام وتفہیم میں بھی حصہ لیتے ہیں۔ گویا زمانی بُعد فقط زمانی ہی نہیں ہوتا یہ ذہنی بھی ہوتا ہے۔ سامنے کی مثال ہے کہ آل احمد سرور ترقی پسندوں میں پیش پیش تھے، اور بہت سے جدید ادیبوں کی بہ نسبت بزرگ تھے لیکن جب جدیدیت کا آغاز ہوا تو وہ جنریشن گیپ کا شکار نہیں ہوئے بلکہ ان کا شمار جدیدیت کے ہر اول دستے میں ہوتا رہا اور انھوں نے جدیدیت کی افہام وتفہیم میں خاصا اہم حصہ لیا۔ خلیل الرحمٰن اعظمی مرحوم اور باقر مہدی بھی بہت سے جدیدیوں سے ایک آدھ نسل آگے تھے لیکن خود انھوں نے بھی زندگی بھر اپنے سے بعد کی نوجوان نسل کا ساتھ دیا اور سچائی کی تلاش میں اپنے موقف میں تبدیلی کو کبھی عار نہیں سمجھا، نتیجتاً ان کی معنویت برقرار رہی۔ اس کے برعکس جن لوگوں کے ذہنی رویوں میں کٹر پن یا سخت گیری تھی، وہ اپنے بعد آنے والوں کے مسائل اور درد کو نہ سمجھ سکے اور جنریشن گیپ کا شکار ہو گئے۔

غالب نے بار بار اپنے معاصرین کے بارے میں لکھا ہے کہ فلاں کا قول وحی یا الہام نہیں ہے کہ اس کو ایمان کا درجہ دوں۔ ادب پنپتا ہے انحراف و اجتہاد و اختلاف سے۔ یہ کھیل ہی افتراق و انفراد کا ہے، سو آڈن کا قول کہ ''کوئی نسل اس وقت تک جدید ہو ہی نہیں سکتی جب تک وہ اپنے فوری پیشروؤں کا سراسر انکار نہ کرے'' بھی ایسا فارمولا نہیں جس میں کوئی سقم نہ ہو۔ بعد کے آنے والے فوری اگلوں سے انحراف کرتے بھی ہیں اور نہیں بھی کرتے۔ اس کا کیا کیا جائے کہ اگلوں ہی میں بعض شخصیتیں تخلیقی رویوں کے اعتبار سے نمو کر کے بدل جاتی ہیں اور بعد والوں سے مل جاتی ہیں۔ سو اس صورت میں تمام اگلوں سے سراسر انکار کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ پھر یہ انکار و اقرار EN BLOC بھی نہیں ہوتا، تخلیقی رویوں اور نظریاتی ترجیحات کی بنا پر ہوتا ہے۔ دور کیوں جائیں، جدیدیت نے جہاں بقول شخصے سردار جعفری یا مخدوم یا مجاز سے انکار کیا، وہاں راشد یا میراجی سے انکار کیوں نہیں کیا جبکہ ان کا تعلق بھی 'فوری پیشروؤں' سے تھا۔ اسی طرح جہاں فیض کے لب و لہجے کو روایتی کہہ کر رد کیا گیا فراق و یگانہ کو رد نہیں کیا گیا، حالانکہ یہ بھی فوری پیشروؤں میں سے تھے۔ کم و بیش یہی صورت حال فکشن میں بھی جاری رہی کہ پریم چند اور کرشن چندر سے تو انکار کیا گیا، لیکن منٹو اور بیدی ہمیشہ IN رہے۔ غرضیکہ آڈن کے قول کو رہنما اصول بنا کر، آج کی صورتِ حال کو سمجھنا ممکن نہیں۔ یہ صورت حال میری حقیر رائے میں اتنی سادہ اور آسان بھی نہیں کہ سابقہ فارمولوں کی مدد سے اس کو انگیز کر سکیں۔ ہوسکتا ہے کہ اس وقت بھی اگلوں میں کچھ کی سوچ میں لحہ بہ لحہ تبدیلی آ رہی ہو اور ان کے تخلیقی رویے بدل رہے ہوں اور نئی پیڑھی کے ادیب اور شاعر ان بدلتے ہوئے اگلوں میں اور اپنے رویوں میں زیادہ فرق نہ دیکھتے ہوں۔

کیا ہر تبدیلی یکتا نہیں ہوتی؟

اس کا اعتراف 'ایوانِ اردو' والی بحث (اپریل 1995) میں اگلوں نے کیا ہے کہ نئی پیڑھی کے لوگ برابر کہہ رہے ہیں کہ وہ اپنے پیشروؤں سے الگ ہیں اور ان کا اعتراف الگ ہونا چاہیے۔ ظاہر ہے کہ نئی پیڑھی کے ادعا میں یہ بات بھی موجود ہے

کہ اعتراف اس لیے الگ ہونا چاہیے کہ ہم لوگ اپنے پیشروؤں سے الگ ہیں، لیکن کیوں الگ ہیں ؟اس لیے کہ ان کے ایشو الگ ہیں، اس لیے کہ ان کا تخلیقی رویہ الگ ہے، اس لیے کہ ان کی سوچ الگ ہے۔ دوسرے لفظوں میں الگ ہونے کا احساس تو ہے لیکن شاید بہت سوں کے ذہنوں میں تھیوریٹیکل فریم ورک واضح نہیں۔ یہ ایک عجیب وغریب صورت حال ہے جس کی کوئی نظیر اس سے پہلے اردو میں نہیں ملتی۔ مثلاً سرسید تحریک کی سماجی اور اصلاحی ترجیحات خاصی واضح تھیں۔ ترقی پسندی کا مقابلہ دقیانوسیت سے تھا اور ہندوستان کی آزادی اور عوامی جدو جہد کا تصور بھی خاصا واضح تھا اور تخلیقی ذہنوں کو اس جانب مائل کرنے میں کوئی پیچیدگی یا دقت نہیں تھی۔ جدیدیت اس معنی میں آئیڈیولوجیکل نہ تھی جس معنی میں سرسید تحریک آئیڈیولوجیکل تھی یا ترقی پسند تحریک آئیڈیولوجیکل تھی۔ جدیدیت کا دعویٰ تھا کہ وہ غیر سیاسی ہے، نیز وجودیت اور اجنبیت ALIENATION کا ایجنڈا ہر چند کہ پیچیدہ تھا، لیکن ترقی پسندی کے سیاسی یعنی مارکسی ایجنڈے کی تردید آسان راہ تھی، اس لیے جدیدیت میں سب سے زیادہ زور اسی پر دیا گیا۔ اس میں کوئی دو رائے نہیں کہ اردو میں جدیدیت ترقی پسندی کے ردعمل کے طور پر ابھری اور جدیدیت کو اتنی نظریاتی تقویت وجودیت یا اجنبیت سے نہیں ملی جتنی ترقی پسندی کے اینٹی ایجنڈے سے ملی، بلکہ وجودیت یا اجنبیت کی نظریاتی بنیادوں کو بھی اس اینٹی ایجنڈے کے ایندھن کے طور پر استعمال کیا گیا۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ سابقہ ادبی تحریکوں میں ایشو صاف تھے اور صف آرائی آسان تھی۔ اب صورت حال بہت مختلف ہے، تبدیلی تو ہے لیکن صف آرائی بالکل نہیں۔ چنانچہ جن کو صف آرائی کی توقع ہے یا جو صف آرائی کے خواہاں ہیں، ان کی خواہش کے پورے ہونے کے آثار بھی نہیں۔ موجودہ حالات میں دو تین باتوں پر غور کرنا بہت ضروری ہے۔ اول یہ کہ کیا ہر ادبی تبدیلی یا انحرافی صورت حال کے لیے لازم ہے کہ وہ سابق کے پیرا میٹر کی پیروی کرے اور نوعیت کے اعتبار سے واضح متوازی خطوط پر عمل آرا ہو۔ کیا یہ صحیح نہیں کہ ہر ادبی تبدیلی یا تحریک یکتا (UNIQUE) ہوتی ہے۔ یہ فقط تاریخ کا عمل ہے جو اسے سانچے میں بٹھا دیتا ہے۔ مثلاً سرسید نے جب اپنا تعلیمی مشن شروع کیا تھا جس کا حلقۂ اثر نصف

صدی سے بھی زیادہ زمانے کو محیط ہے تو تقریباً دو دہائیوں تک سرسید یا ان کے رفقا میں سے کسی نے ادعا نہیں کیا کہ یہ کوئی ادبی تحریک بھی ہے۔ جتنی تبدیلیاں بشمول حالی و آزاد کی جدید شاعری کے منشور کے یا نذیر احمد کی ناول نگاری کے واقع ہوئیں ان کو ''سرسید تحریک'' کا نام بہت بعد کو تاریخ نے دیا۔ اور تو اور شبلی کے سرسید سے نظریاتی اختلافات کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں، لیکن شمار شبلی کا بھی سرسید تحریک ہی میں کیا گیا۔ اسی طرح ترقی پسندی بھی اس اعتبار سے یکتا تھی کہ سرسید تحریک کے محرکات مقامی و مذہبی تھے، لیکن ترقی پسند تحریک کے محرکات مقامی سے بڑھ کر بین الاقوامی، غیر مذہبی اور سیاسی تھے۔ ترقی پسندوں کو جہاں اس کا پورا احساس تھا کہ وہ شدومد سے ایک سیاسی وادبی تحریک میں شریک ہیں، جدیدیوں میں آج تک یہ بحث چلی آتی ہے کہ جدیدیت تحریک ہے یا میلان۔ آل احمد سرور نے 1995 میں بھی اپنے ''ایوان اردو'' والے انٹرویو میں اس بات کو دہرایا ہے کہ میں جدیدیت کو آج بھی ایک میلان سمجھتا ہوں۔ بہر حال اتنی بات تو معلوم ہے کہ جدیدیت نے بخلاف ترقی پسند تحریک کے نہ کوئی باضابطہ منشور جاری کیا نہ کوئی تنظیم بنائی، نہ عہدہ دار مقرر کیے، نہ آئے دن ریزولیوشن پاس کیے، نہ مخالفین کو برادری باہر کیا۔ گویا سرسید تحریک ہو یا ترقی پسند تحریک یا جدیدیت، تغیر وتبدل کی ہر کروٹ کی یکتائی مسلم ہے۔ سب سے بڑی قدر مشترک نقطۂ نظر اور تخلیقی رویے کی تبدیلی ہوا کرتی ہے جو تاریخی حالات کی اور خود ادب کے اپنے داخلی محرکات اور تقاضوں کی زائیدہ ہوتی ہے۔ باقی تمام تفاصیل تضادات کا مجموعہ ہوتی ہیں جنھیں ادبی تاریخ چھیل چھال کر ایک دور کا نام دے دیتی ہے۔ چنانچہ جدیدیت کے بے اثر ہوجانے کے بعد اگر نئی تبدیلیاں اور ان کے نقیب نئی پیڑھی کے لوگ پہلے جیسی شدومد کے ساتھ اگلوں سے انکار نہیں کر رہے یا ان میں جذباتی بغاوت کے وہ آثار نہیں تو یکتا ئی کے اصول کی رو سے کیا ایسا کرنا تبدیلی کے جواز کے لیے لازم ہے؟ یہ کیا ضروری ہے کہ ہر تبدیلی ہذیانی کیفیت کی حامل ہو؟ تغیر وتبدل کا ہر عمل چونکہ یکتا ہے، کبھی وہ بظاہر پرسکون اور نسبتاً خاموش عمل کی صورت میں بھی رونما ہوسکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں کسی آئندہ کے عملِ تغیر کو پہلے کے پیمانوں اور اصولوں سے

ناپا جاسکے یہ ضروری نہیں ۔ واضح رہے کہ ہر تبدیلی چونکہ اپنی خاص نوعیت رکھتی ہے اس لیے اپنا پیمانہ بھی وہ خود ہی ہوا کرتی ہے ۔ اس کو دوسرے پیمانوں سے ناپنا مناسب نہیں ۔ چنانچہ جدید تر تبدیلی کو بھی سابقہ پیمانوں کی مدد سے ناپا یا سمجھا نہیں جاسکتا ۔

کیا موجودہ دور مابعد جدیدیت کا دور نہیں؟

دوسری غور طلب بات یہ ہے کہ مابعد جدیدیت ایک تاریخی دور بھی ہے جس میں دنیا داخل ہوچکی ہے اور اردو زبان خواہ ہندوستان میں یا پاکستان میں، اس سے باہر نہیں۔ برقیاتی میڈیا کی یلغار سے پوری دنیا زیر وزبر ہورہی ہے ۔ نئی تکنیکی ایجادات ، مصنوعی سیاروں ، ترسیل وتبلیغ کی بڑھتی ہوئی سہولتوں ، کمپیوٹر ٹکنا لوجی ، کمرشل تقاضوں ، صارفیت کی ریل پیل اور منڈی معیشت نے جہاں بظاہر نئی ترقیوں کے دروازے کھول دیے ہیں وہاں مسائل بھی پیدا کردیے ہیں جن کا کوئی آسان حل سامنے نہیں ہے۔ فیصلوں کی طاقت اب 'سیاسی قدر' سے زیادہ 'کمرشل قدر' کے ہاتھوں میں آگئی ہے۔ یہ معمولی تبدیلی نہیں۔ جس 'انفارمیشن ہائی وے' کا چرچا ہے ہم سب اس کی زد میں ہیں۔ خرید وفروخت ، حصول علم ، تجارت ، ترسیل سب پر اس کا اثر پڑرہا ہے۔ جب پوری زندگی ، سماج کا ڈھانچہ ، انسان کے رویے اور ثقافتی ترجیحات ہر چیز بدل رہی ہے تو کیا زبان و ادب اس فضا سے الگ ہیں ۔ پھر ہمارے اپنے مسائل بھی کم لرزہ خیز نہیں ، کشمیر کا مسئلہ ، بابری مسجد کا المیہ ، پنجاب کی صورت حال ، آئے دن کے بم دھماکے اور فسادات ، قبائلی اور پہاڑی علاقوں کے مسائل ، بڑھتی ہوئی آبادی ، سکے کی گرتی شرح ، بیروزگاری ، کرپشن ، سیاسی قدروں کی پامالی ۔ بہر حال یہ ایک مختلف تاریخی دور ہے اور اردو بھی اسی دور میں سانس لے رہی ہے۔ خارجی عوامل تو سب زبانوں کے لیے ایک جیسے ہیں اور یکساں ہوسکتے ہیں ، لیکن ثقافتی ادبی رویے زبان و ادب کے اپنے مزاج اور داخلی تحرک کی بنا پر طے پاتے ہیں ۔ اردو میں ہرگز ضروری نہیں کہ مابعد جدیدیت کی تبدیلیاں مغرب کا چربہ ہوں یا یورپ کی زبانوں کا ظل ثانی ہوں ۔ اردو میں رویوں کی تبدیلی اردو کے اپنے

مخصوص ادبی حالات اور تخلیقی ضرورتوں اور تہذیبی مزاج وافتاد کی زائیدہ ہوگی اور سردست غور طلب بھی ہے۔ نیز یہ تبدیلیاں فقط اردو ہی میں نہیں، ہندوستان کی دوسری زبانوں میں بھی ان کے اپنے اپنے حالات کی رو سے رونما ہو رہی ہیں۔

مابعد جدیدیت ردِ عمل نہیں بلکہ کشادہ ذہنی رویہ ہے

تیسرے یہ کہ یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ جس طرح ترقی پسندی دقیانوسیت کی ضد تھی یا جدیدیت اور ترقی پسندی سیاسی اور غیر سیاسی ایجنڈے کی بنا پر ایک دوسرے کی ضد تھیں، مابعد جدیدیت، جدیدیت کی ضد نہیں ہے۔ یہ دونوں سابقہ تحریکوں کی طرح DIAMETRICALLY OPPOSED نہیں ہیں۔ مابعد جدیدیت بلا شبہ جدیدیت سے الگ بھی ہے اور اس سے انحراف بھی ہے لیکن اس میں لاحقہ 'مابعد' بے مصرف نہیں۔ یعنی زمانی اعتبار سے مابعد جدیدیت، جدیدیت کے بعد بھی ہے اور اس سے الگ بھی ہے۔ الگ اس معنی سے کہ اِس کی ترجیحات کا انحراف اُس کی حاوی ترجیحات سے ہے۔ گویا اس کے فلسفیانہ قضایا اس کے فلسفیانہ قضایا سے نمو کرتے ہیں، اور اس کو سمجھنے کے لیے سابق کے قضایا کا حوالہ ضروری ہے۔ دوسرے لفظوں میں مابعد جدیدیت کی متعدد انحرافی ترجیحات جدیدیت کی ترجیحات کی ارتقائی صورت ہیں۔ یعنی ضروری نہیں کہ ہر ہر نکتے سے اختلاف کیا گیا ہو، لیکن جن نکات سے اختلاف وانحراف کیا گیا ہے، وہ اس درجہ بنیادی ہے کہ مابعد جدیدیت کا نظریاتی کردار جدیدیت سے الگ قرار پا جاتا ہے۔

مابعدجدیدیت کی وحدانی تعریف ناممکن: بتِ ہزار شیوہ

چوتھی بات یہ کہ ترقی پسندی کی طرح جدیدیت بھی نظریاتی اعتبار سے یک نوعی (MONOLITHIC) اور وحدانی تھی۔ اس کی تعریف اور تعین آسان تھا۔ مابعدجدیدیت کے جو روپ اب تک سامنے آئے ہیں، اس کی بنا پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ مابعدجدیدیت نہ تو وحدانی ہے اور نہ یک نوعی۔ ترقی پسندی یا جدیدیت کا بنیادی محرک وحدانی نظریۂ ادب تھا جس کو دو اور دو چار کی زبان میں بیان کرنا ممکن تھا۔

جدیدیت کے بعد جو فلسفہ ٔادب سامنے آیا ہے اور ادبی تھیوری میں جو ترقی ہوئی ہے، اس کی کوئی نظیر سابقہ زمانوں میں نہیں ملتی۔ یعنی موجودہ زمانہ کسی ایک نظریہ ٔادب کا نہیں نظریہ ہائے ادب کا ہے: ساختیات ہو یا پس ساختیات، مظہریت ہو یا قاری اساس تنقید، فیمنیت ہو یا ردتشکیل، نسوانیت ہو یا نئی تاریخیت، یہ سب ادبی نظریے کم وبیش اسی زمانے میں سامنے آئے ہیں یا ادب کی دنیا میں ان کا عمل دخل جدیدیت کے بعد ہوا ہے۔ ان نظریوں کے نشوونما اور فروغ کی کہانی عالمی سطح پر جدیدیت کی پسپائی کی کہانی ہے۔ ادھر کے بیس پچیس برس فلسفہ ٔادب میں کشمکش اور صف آرائی کے برس ہیں اور کئی مقامات پر یہ صف آرائی ہنوز جاری ہے۔ بہر حال مابعدجدیدیت سے ان نظریہ ہائے ادب کا ٹانکا بھڑا ہوا ہے اور اس اعتبار سے مابعدجدیدیت یک نوعی یا وحدانی نہیں۔ یہ متنوع اور تکثیری ہے۔ یعنی یہ واحدالمرکز نہیں بلکہ کثیرالمراکز اور رنگا رنگ ہے۔ نظریاتی اعتبار سے دیکھیں تو مابعد جدیدیت بت ہزار شیوہ ہے۔ ترقی پسندی اور جدیدیت تک ہمارے ذہن سیدھی سادی وحدانی تعریفوں کے عادی رہے ہیں۔ اس وقت ہماری سب سے بڑی مشکل یہ ہے کہ مابعد جدیدیت کی کوئی سکہ بند یا فارمولا بند تعریف ممکن نہیں، کیونکہ مابعد جدیدیت بنیادی طور پر فارمولے وضع کرنے یا ہدایت نامے جاری کرنے کے خلاف ہے۔

عام سوجھ بوجھ پر مبنی چلے آرہے فرسودہ مفروضات کو چیلنج

پانچویں اور آخری بات یہ کہ ادھر فلسفۂ معنی ہو کہ فلسفۂ حقیقت، ساری ترقی اسی بات میں ہوئی ہے کہ حقائق وہ نہیں ہیں جو نظر آتے ہیں — ہیں کواکب کچھ نظر آتے ہیں کچھ — سوسیئر کا فلسفۂ لسان ہو یا ہوسرل کی مظہریت یا دریدا کی ردتشکیل، ان کا سیدھا وار عام سوجھ بوجھ پر مبنی یعنی COMMON SENSE مفروضات پر ہے۔ ہوسرل کو سب سے زیادہ اصرار اسی بات پر تھا کہ COMMON SENSE نے انسان کو اندھا کردیا ہے، حقیقت ہرگز وہ نہیں ہے جو نظر آتی ہے۔ انسان نے اپنی عام سوجھ بوجھ کی بنا پر جو مفروضات گھڑ لیے ہیں انھیں کے بل پر ہم جیتے ہیں حالانکہ وہ حد درجہ مغالطہ آمیز ہیں۔ صدیوں کے عمل نے انسان کو COMMON SENSE کا اسیر بنا

دیا ہے چنانچہ نئے فلسفوں کا براہ راست چیلنج COMMON SENSE کے خلاف ہے جس کا سیدھا اثر فلسفہ ہائے ادب پر بھی پڑا ہے اور بہت سے سابقہ مفروضات رد ہو گئے ہیں ، مثلاً معنی کا وحدانی یعنی متعین ہونا، مصنف کا مقتدر ہونا، یا متن کی خود مختاریت یا خود کفالت ، ادب اور آئیڈیولوجی یا ادب اور تاریخ کے رشتے کی نوعیت وغیرہ ۔ ان مباحث میں پہلے سے چلے آرہے مفروضات پر جو ضرب پڑی ہے، بہت سوں کو اس سے شدید صدمہ ہوتا ہے۔ چونکہ ہم میں بہت سے سابقہ مفروضات کے اسیر ہیں اور ان سے ہاتھ اٹھانے کو تیار نہیں ، اس لیے نئے قضایا نے جونئی روشنی دی ہے، اس کو اکثر لوگ دیکھ ہی نہیں پاتے ۔ تبدیلی کی نوعیت کو چونکہ وہ سمجھ نہیں سکتے ، اس لیے اکثر و بیشتر ان کا ردعمل یہ ہوتا ہے کہ تبدیلی گویا ہے ہی نہیں۔ مابعد جدیدیت کے اکثر قضایا چونکہ نئے فلسفۂ معنی اور نئے فلسفۂ حقیقت سے مربوط ہیں چنانچہ وہ احباب جو اپنی ناک سے آگے نہیں دیکھ سکتے ، وہ اگر اپنے مفروضات اور مفادات کے باعث نئے کو سمجھنے سے قاصر ہوں تو اس پر تعجب نہ ہونا چاہیے ۔ اس کا ایک رخ یہ بھی ہے کہ نئی تھیوری بجائے خود اتنی صدمہ زا نہیں ، جتنا صدمہ ان مفروضات کی شکست کے باعث پہنچتا ہے جن کے کچھ لوگ اسیر ہیں ۔مختصر یہ کہ مابعد جدیدیت کے قضایا وہ نہیں ہیں جو ترقی پسندی یا جدیدیت کے ہیں یا سابقہ نظریوں کے تھے ۔ جب تک ہم ان مفروضات سے دست بردار نہ ہوں گے قدم قدم پر یہ مفروضات ہمارا راستہ روکیں گے اور ہم نئے کو سمجھ نہیں سکتے۔ مابعد جدیدیت کا چیلنج مشکل اور پیچیدہ اسی لیے ہے کہ ہم ایک غیر COMMON SENSE سچویشن کو COMMON SENSE مفروضات کی مدد سے، (جو رد ہو چکے ہیں) سمجھنا چاہتے ہیں اور یہی وہ رویہ ہے جس کی نیا فلسفۂ ادب شدت سے نفی کرتا ہے۔ یہ بالکل ویسی بات ہے کہ جب تک انسان نے یہ سمجھنا نہیں چھوڑا تھا کہ زمین چپٹی ہے اس وقت تک وہ یہ یقین نہیں کر سکا کہ زمین گول ہے اور وہ گردش کر رہی ہے۔

فلسفے کی دو بڑی روایتیں اور نیا ریڈیکل نقطۂ نظر

ان پانچ نکات کو ذہن نشین کر لینے کے بعد آیئے دیکھیں کہ فلسفے میں یہ صف

آرائی ہوئی کیسے، اور کس طرح ادب قدم بہ قدم اس میں شریک رہا۔ افلاطون اور ارسطو سے کانٹ وہیگل تک فلسفے کا سارا سفر دراصل شعورِ انسانی کو سمجھنے کا سفر ہے جس پر زبردست جلا مارکس نے کی اور ارتقائے انسانیت کو مہمیز کر کے تاریخ کو موڑنا چاہا۔ ہیگل اور مارکس کے بالمقابل نطشے ہے جو بالکل دوسری بات کہتا ہے یعنی ''ضروری نہیں کہ تاریخ کا سفر ہمیشہ انسانی ترقی کی راہ میں ہو۔'' دیکھا جائے تو مارکس سے وہ تمام فلسفے وجود میں آئے جو انسانی ترقی میں اعتقاد رکھتے ہیں اور نطشے کے اثر سے وہ تمام فلسفے وجود میں آئے جو انسانی ترقی کو واہمہ قرار دیتے ہیں اور حقیقت کا دوسرا رخ دیکھنے پر مجبور کرتے ہیں۔ طرفہ لطیفہ یہ ہے کہ حقیقت کا دوسرا رخ دکھانے کے عمل میں خود مارکس بھی شریک ہے، کیونکہ خود مارکس نے تاریخ کے معمولہ COMMON SENSE تصور کو بے دخل کر دیا اور اس کی کایا پلٹ دی۔ لگ بھگ اسی زمانے میں سوسئیر نے زبان کے مانوس تصور کو ہمیشہ کے لیے بے دخل کر دیا۔ ان بنیادی تبدیلیوں کے بعد تغیر کی ان قوتوں کو ہوسرل کی مظہریت نے مہمیز کیا اور اس کے بھی بعد لاکاں، فوکو، بارتھ اور آلتھیو سے کی غیر مقلدانہ پس ساختیاتی فکر اور جولیا کرسٹیوا اور دوسروں کی نسوانیاتی فکر نے، اور COMMON SENSE مفروضات کو پاش پاش کرنے کے اس تاریخی عمل کو انتہا تک پہنچایا دریدا کی ردتشکیل نے جس نے مانوس و نامانوس اور حاضرو غائب کو بیک وقت مسلسل گردش میں دکھا کر گویا تصور حقیقت اور معنی کی طرفوں کو ہمیشہ کے لیے کھول دیا اور ایک نئے ریڈیکل نقطۂ نظر کی طرح ڈالی۔

اس پس منظر میں دیکھیں تو نئے فلسفے کی رو سے سابق کی وہ تمام تحریکیں اور نظریے خواہ وہ کتنے باغیانہ اور انقلابی کیوں نہ رہے ہوں، وہ سب کے سب بشمول جدیدیت و ترقی پسندی جو اپنی ضابطہ بندی کرتے ہیں یا فارمولا سازی کرتے ہیں یا لائحۂ عمل دیتے ہیں، کسی نہ کسی منزل پر ادعائیت کا شکار ہو جاتے ہیں، اس لیے تخلیقیت اور آزادی کے منافی ہیں۔ اس کی سب سے بڑی مثال جدلیت اساس مارکسیت تھی جو اسٹالینیت کی زد میں آ کر آزادی دشمن اور بے روح ہوتی چلی گئی۔ اردو میں ترقی پسندی نے جو اصلاً باغیانہ تحریک تھی، جب ضابطہ بندی اور سکہ بندی کا

حصار کھینچا، تو گویا خود ہی ادعائیت کے خنجر سے خودکشی کرلی۔ جدیدیت بھی مزاجاً اتنی ہی باغیانہ تھی۔ اس نے ادیب کی آزادی کا نعرہ بھی دیا، لیکن ابہام و اشکال کو فارمولا بنا کر اور اجنبیت اور مریضانہ داخلیت کو ایمان کا درجہ دے کر نیز سیاسی ڈسکورس کو یکسر شجر ممنوعہ قرار دے کر اور ادبی چھوت چھات کو فروغ دے کر کیا جدیدیت بھی اپنی فارمولازدگی کی بدولت خشک اور بے جان نہیں ہوتی چلی گئی؟ غلط یا صحیح، اس وقت صورت حال یہ ہے کہ مابعد جدید فلسفۂ ادب کی تقریباً تمام شاخیں نظریاتی ضابطہ بندی کے سخت خلاف ہیں اور کسی طرح کا نظام مرتب کرنے یا لائحۂ عمل دینے کے حق میں نہیں۔ ادب، آرٹ اور فلسفہ زندگی اور انسانی سوچ کے جزر و مد سے جڑے ہوئے ہیں، چنانچہ تخلیقیت زندگی کی طرح کسی نظریے یا فارمولے یا درجہ بندی کی تابع نہیں۔ یہ ایک ریڈیکل رویہ ہے، سابقہ مارکسیت اور جدیدیت سے بھی زیادہ ریڈیکل جن کے ماننے والوں نے نظریوں کو خانہ زاد کرکے گویا ان کو بے روح کردیا اور ان کی آزادی اور حرکیت کو ختم کرکے تخلیقیت کو نقصان پہنچایا۔ سو عجب نہیں کہ مابعد جدیدیت کے متنوع اور رنگا رنگ منظر نامے کی (جہاں ایک رنگ دوسرے کو کاٹتا ہے) کوئی ایسی تعریف متعین نہ ہوسکے جو ترقی پسندوں یا جدیدیت پسندوں کی فارمولائی یا ضابطائی توقعات کو پورا کرسکے۔

میں یہ بات پورے وثوق سے عرض کرنا چاہتا ہوں کہ تھیوری یعنی ادبی نظریہ سازی یا فلسفۂ ادب ایک مکمل مثالی (آدرشی) صورتِ حال ہے، یعنی IDEAL STATE جبکہ ادیب و شاعر اپنی تخلیقات میں اس کو اپنے ذوق و ظرف کی بنا پر فقط جزوی طور پر انگیز کرسکتے ہیں اور جدت و نادرہ کاری و تازگی کی تلاش میں نئے تجربوں کا سفر ہمیشہ جاری رہتا ہے۔ یعنی نظریے سے ادب اور ادبی تجربوں سے نظریہ سازی تشکیل پاتی رہی ہے۔ یہ دوہرا تخلیقی عمل ہے جو ایک دوسرے کا ایندھن بنتا رہتا ہے اور ہمیشہ جاری و ساری رہتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ زماں کی طرح رجحانات اور میلانات میں بھی تسلسل ہے۔ کہیں کوئی وقفہ یا مکمل انقطاع نہیں۔ نئے میں پرانا برابر ضم ہوتا رہتا ہے اور پرانا بھی نیا ہونے کے عمل سے گزرتا رہتا ہے۔ اس لیے کسی زمانے کے ادب کو تمام و کمال کسی ایک نظریے کا پابند سمجھنا اور اس سے

ضابطہ بندی کی توقع کرنا ایک ایسا عمل ہے جس کو مابعد جدید ذہن سادہ لوحی ہی قرار دے گا۔

جدیدیت کی چار شقیں اور ان کا رد

البتہ ہر دور میں ایسے غالب رویّے ضرور ملیں گے جن کی بنا پر ادبی ترجیحات کو APPROXIMATE کیا جاسکتا ہے یعنی قریب قریب اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ان رویّوں کا ذکر کرنے سے پہلے ان CATEGORIES کو بھی ذہن میں رکھنا ضروری ہے جن کے بارے میں کہا گیا ہے کہ یہ CATEGORIES جدیدیت کا امتیازی نشان تھیں اور اگر آج بھی یہ باقی ہیں تو گویا جدیدیت باقی ہے اور ختم نہیں ہوئی۔ قطع نظر اس سے کہ اگر ان امتیازی نشانات کے باوصف کچھ اور امتیازی نشانات ایسے بھی وجود میں آگئے ہیں جو ان کی نفی کرتے ہیں اور ان سے ہٹ کر ہیں تو خواہ یہ اندازہ نہ ہو کہ کیا ختم ہوا کیا نہیں، اتنا تو پتہ چلتا ہی ہے کہ کچھ اور ہو رہا ہے اور منظرنامہ بدل چکا ہے۔ واضح رہے کہ مابعد جدیدیت کے پاس ایسا کوئی اینٹی ایجنڈا نہیں جیسا جدیدیت کے پاس ترقی پسندی کے خلاف تھا۔ مابعد جدیدیت کا مسئلہ سرے سے کسی کا اینٹی ایجنڈا ہے ہی نہیں، اس کا مسئلہ زندگی اور انسان کا کرائسس ہے جس میں اکیلے جدیدیت کا رد کوئی مرکزی مسئلہ نہیں، اس لیے کہ بدلی ہوئی ترجیحات اور کامن سنس کے چیلنج میں جدیدیت تو اپنے آپ ہی کالعدم ہوجاتی ہے۔ بہر حال آیئے دیکھیں کہ جدیدیت کی وہ CATEGORIES کیا تھیں جن کو جدیدیت کی پہچان قرار دیا گیا۔ اوّل یہ کہ فنکار کو اظہار کی پوری آزادی ہے۔ دوسرے یہ کہ ادب اظہار ذات ہے، تیسرے یہ کہ فن کی تعیینِ قدر فنی لوازمات کی بنا پر ہوگی نہ کہ سماجی اقدار کی بنا پر اور چوتھے یہ کہ فن پارہ خود مختار و خود کفیل ہے۔ کہا جارہا ہے کہ یہ چاروں CATEGORIES آج بھی ترجیحی حیثیت رکھتی ہیں اور VALID ہیں جبکہ ایسا نہیں ہے۔ آیئے ان پر ایک نظر ڈالیں۔

سچائی یہ ہے کہ ان چاروں کا یا تو رد ہو چکا ہے یا ارتفاع ہو چکا ہے اور ان میں سے کوئی بھی CATEGORY آج اپنی سادہ شکل میں صحیح یا قابل قبول نہیں۔ وقت کی

یہی وہ گردش ہے کہ جس کو ہم میں سے بعض اپنے سابقہ مفروضات یا مضمر مفادات کی بنا پر سمجھنے سے قاصر ہیں۔ ادب کی آزادی کا نعرہ ترقی پسندی کی کمٹ منٹ یا سیاسی ایجنڈے کی نفی میں دیا گیا تھا۔ دیکھا جائے تو آزادی کے اس نعرے کا مطلب سی پی آئی کے منشور سے آزادی یا ماسکو نواز مارکسیت سے آزادی تھا۔ ورنہ حقیقت یہ ہے کہ جہاں جدیدیت نے آزادیِ اظہار پر زور دیا وہاں سیاسی موضوعات کو یکسر DOWNGRADE کرکے گویا ہر طرح کے آئیڈیولوجیکل ڈسکورس کو ادب سے خارج کردیا۔ اکادُکا آوازیں اٹھتی رہیں لیکن عام منظرنامہ یہ تھا کہ آئیڈیولوجیکل ڈسکورس کو یکسر نظروں سے گراکر گویا ادیب کی آزادی کے مویدین نے تخلیق کی آزادی پر بالواسطہ پابندی لگادی کہ آئیڈیولوجی کا رخ نہ کیجو ، یہ سارے مسائل غیر ادبی ہیں۔ ایک طرح سے یہ بھی ہدایت نامہ وضع کرنے کا ویسا عمل تھا جس سے ترقی پسندی بدنام ہوئی تھی۔ آزادی کو مشروط بناکر جدیدیت نے بھی وہی کیا یعنی ایں گناہیست کہ در شہر شما نیز کنند۔ گویا جدیدیت کا آزادیِ اظہار کا نعرہ اصلاً ایک خوبصورت متھ تھا۔ ادھر نیا فلسفہ آزادی کے بارے میں جدیدیت کی دی ہوئی مغالطہ آمیز لیک کو یکسر رد کرتا ہے اور آزادی کے مسئلے کو بالکل نئی سطح پر لیتا ہے یعنی مسئلہ فقط اِس موضوع یا اُس موضوع کے ادبی یا غیر ادبی ہونے کا نہیں ہے۔ آئیڈیولوجیکل ڈسکورس کے رد یا قبول کا سوال تو تب پیدا ہو جب ادیب کو اس کا اختیار ہو۔ ادیب اور ادب تو خود آئیڈیولوجی کے اندر ہیں یعنی متن آئیڈیولوجیکل فضا سے باہر ہے ہی نہیں۔ مزید یہ کہ جب ابہام و اشکال و اجنبیت و ذات پرستی کو فارمولا بنایا گیا تو یہ بھی تو ایک لیک تھی۔ جہاں لیک دی جائے، وہاں آزادی کا فقدان لازمی ہے۔ مزید یہ واضح رہے کہ آئیڈیولوجی فقط مارکسیت ہی نہیں، ہر نظریۂ حیات یا ہر نظریۂ اقدار جس کی رو سے ہم گزران کرتے ہیں اور زندگی کو جھیلتے ہیں، وہ کسی نہ کسی آئیڈیولوجی سے مربوط ہے۔ گویا لکھنے والے کو اس کا احساس ہو یا نہ ہو، اُس کی کچھ نہ کچھ آئیڈیولوجیکل ترجیحات ضرور ہوتی ہیں جو اس کے نظریۂ حیات میں ظاہر ہوتی رہتی ہیں، اور اس کے تخلیقی عمل کا حصہ ہوتی ہیں۔ مختصر یہ کہ ادب اور آرٹ ہیں ہی آئیڈیولوجی کی تشکیل اور ادب اور آرٹ میں کوئی موقف خواہ وہ کتنا غیر

آئیڈیولوجیکل نظر آئے، وہ 'معصوم' ہو ہی نہیں سکتا، یعنی آئیڈیولوجی سے عاری ہو ہی نہیں سکتا۔ اور تو اور آئیڈیولوجی زبان کے اندر لکھی ہوئی ہے اور ادیب کے اظہار و اسلوب کا پیرایہ تک آئیڈیولوجی سے یکسر مبرا نہیں۔ پس واضح ہوا کہ ادب میں آزادی ہر ہر قدم پر مشروط ہے، غیر مشروط آزادی جس کا نعرہ جدیدیت نے دیا تھا اوّل و آخر ایک متھ ہے۔

دوسری بات یہ کہی گئی کہ ادب اظہارِ ذات ہے۔ حقیقتاً یہ شق ادیب کی آزادی والی پہلی شق کا لازمہ ہے اور اُسی کی طرح بظاہر تو خوش آئند معلوم ہوتی ہے لیکن تضاد سے خالی نہیں۔ یہ دراصل اجنبیت ALIENATION یعنی لایعنیت اور لغویت کے منفی فلسفے کی خوش آیند (EUPHEMISTIC) شکل ہے۔ ادب میں داخلیت اور باطنی منظر نامے کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا، لیکن جدیدیت میں شکستِ ذات اور لایعنیت کی لے اس قدر بڑھائی گئی کہ ایک غیر صحت مند داخلیت کی تکرار ہی باقی رہ گئی۔ زندگی کے فقط منفی پہلو پر زور دیے جانا اتنا ہی غلط ہے جتنا فقط رجائی پہلو کا راگ الاپتے رہنا۔ مزید یہ کہ ذات پر ساری توجہ مرکوز ہو جانے سے ادب موضوعیت کا اسیر ہو گیا۔ قطع نظر اس سے کہ یہ بھی ایک طرح کی لیک تھی اور آزادی کی نفی تھی، نہیں بھولنا چاہیے کہ بیحد درجہ انفرادیت اور ذات پرستی یک گونہ بورژوائیت کا پہلو بھی رکھتی ہیں۔ نتیجتاً ادب ایک پُرتکرار داخلیت کا شکار ہو کر بڑی حد تک انسانی دردمندی اور اس تپش و حرارت سے محروم ہو گیا جو زندگی کے بے محابا عشق اور تڑپ سے پیدا ہوتی ہے۔

تیسرے یہ کہ اینگلو امریکی تنقید کی بنا پر خاصا زور اس بات پر دیا گیا کہ فن کی تعیینِ قدر فنی لوازم کی بنا پر ہو گی نہ کہ سماجی اقدار کی بنا پر۔ بظاہر اس سے زیادہ اچھی بات کہی ہی نہیں جا سکتی کیونکہ ادب کی تعیینِ قدر اگر ادبی قدر کی بنا پر نہیں ہو گی تو کس بنا پر ہو گی۔ یہ تو ایک مسلمہ امر ہے جو ہر ادب کے لیے شرط ہے خواہ وہ سرسید تحریک کے زمانے کا ہو یا ترقی پسند دور کا یا جدیدیت کا۔ ادب اور غیر ادب میں مابہ الامتیاز بہرحال ادبی قدر ہی ہے۔ یعنی ادب کو ادب تو ہونا ہی چاہیے۔ اس میں فقط جدیدیت کی کیا تخصیص ہے۔ یہ امر تو مسلمہ ہے اور یہ بات تو محمد قلی قطب شاہ

کی بارہ پیاریاں کے زمانے سے چلی آتی ہے۔ مزید یہ کہ میر کی شاعری ہو یا متنِ غالب، مضامین سرسید ہوں یا مسدس حالی یا اکبر کی شاعری، ان میں ادبی قدر ہے تبھی تو زندہ ہیں۔ ادبی قدر پر فقط جدیدیت کی اجارہ داری کیوں؟ جدیدیت میں اس پر اصرار اس لیے کیا گیا کہ ترقی پسندی نے ادب اور پروپیگنڈہ کی تمیز اٹھا کر گویا ادبی قدر کو تحلیل کر دیا تھا۔ اگرچہ بعض ترقی پسندوں نے بھی ادب کے فنی تقاضوں کا لحاظ کیا اور اعلیٰ درجے کا ادب پیش کیا، لیکن اس میں کلام نہیں کہ عام فضا یہ تھی کہ ادب سے اشتہار کا کام لیا گیا۔ پس یہ کمی اور کوتاہی تھی جو ترقی پسندی میں واقع ہوئی، بعد میں ادب کے ادب ہونے کے لیے اس کوتاہی کو دور کرنا شرط اوّل ٹھہرا تو اس میں جدیدیت کا کمال کیا ہے؟ ادب کو ادب تو ہونا ہی چاہیے۔ غرض ادبی قدر جدیدیت کا مابہ الامتیاز نہیں، یہ تو ادب کا مابہ الامتیاز ہے۔ اس CATEGORY میں جدیدیت کا اضافہ اس کی دوسری شق ہے، یعنی تعینِ قدر سماجی اقدار کی بنا پر نہ ہوگی۔ واضح رہے کہ ایسا جولا ہے کی ضد میں ہوا۔ ترقی پسند ادیب بالعموم عوام، کسان، مزدور، طبقاتی کش مکش، پیداواری رشتے انقلاب انقلاب یعنی صرف موضوع ہی موضوع الاپتے تھے۔ جدیدیت نے موضوع کے الاپ کی مخالفت کی تو موضوع کے ساتھ معنی کو بھی القط کر دیا گیا۔ کسی نے نہ سوچا کہ کیا ادبی قدر بے تعلق معنی ہے؟ اگر معنی زندگی یا سماج کے تجربے سے نہیں آتا تو کہاں سے آتا ہے؟ یعنی کیا فنی لوازم مقصود بالذات ہیں یعنی فن اپنا مقصود خود ہے یعنی استعارہ یا علامت یا پیکر قائم بالذات ہیں یا یہ معنی کے حسن کو قائم کرنے کا ذریعہ ہیں؟ اگر یہ قائم بہ معنی نہیں ہیں تو پھر ان کا تفاعل کیا ہے؟ یہاں اس وضاحت کی ضرورت ہے کہ ادبی قدر اور فنی لوازم بالکل ایک چیز نہیں ہیں۔ فنی لوازم وسیلہ ہیں ادبی قدر کا، فنی لوازم بجنسہٖ ادبی قدر نہیں ہیں۔ مثلاً تشبیہ واستعارہ وسیلہ ہیں حسنِ معنی کا جو ادبی قدر ہے۔ یہ اگر حسن معنی میں شریک نہیں تو فقط تکنیکیں ہیں یعنی لوازمِ محض ہیں ادبی قدر نہیں۔ سامنے کی مثال ہے کہ ناسخ اور ذوق نے بھی فنی لوازم کو برتا ہے اور خوب خوب برتا ہے، لیکن ان کے مقابلے میں میر و غالب کے یہاں فنی لوازم حسنِ معنی کے فروغ کا وسیلہ ہیں اور ادبی قدر کو قائم کرتے ہیں جبکہ ناسخ یا ذوق کے یہاں یہ اپنا مقصود آپ ہو جاتے ہیں اور ان کا عمل

فقط تکنیکی اور میکانکی رہ جاتا ہے ۔ جدیدیت کے یک سُرے ہوجانے کی ایک وجہ یہ بھی رہی ہے کہ مقصود بالذات فنی لوازم کو ادبی قدر کا بدل سمجھ لیا گیا اور زیادہ توجہ عروض وآہنگ و بیان اور رعایت لفظی وغیرہ پر مرکوز ہوتی چلی گئی اور میکانکیت نے ادبی قدر کی جگہ لے لی جبکہ وسائل وسائل ہیں وہ قدر نہیں ہیں ۔ دوسرے یہ کہ معنی ہمیشہ زندگی کے تجربے سے، ثقافت سے یا سماج سے آتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ادبی قدر کا مجرد تصور انتہائی مغالطہ آمیز اور گمراہ کن ہے۔ ادبی قدر معنی کے جزرو مد سے اس قدر مربوط ہے کہ جو ادبی وسیلہ معنی کے حسن کو جتنا زیادہ قائم کرتا ہے یعنی جتنی زیادہ تاثیر یا جمالیاتی اثر پیدا کرتا ہے وہ اتنا ہی زیادہ اہم ہے ورنہ مجرد فنی لوازم مثلاً استعارہ یا علامت یا پیکر یا تشبیہ یا اوزان بجنسہٖ فنی تکنیکیں ہیں۔ یہ ادبی حسن کی افزائش کا وسیلہ اس وقت بنتی ہیں جب یہ معنی کا نظام قائم کرتی ہیں ورنہ ذہنی ورزش سے زیادہ کچھ نہیں ۔ جس شاعر کا نظامِ معنی یا جہانِ معنی جتنا تہ در تہ اور نیرنگ نظر ہوگا، اتنا وہ فنکار بڑا ہوگا۔ ورنہ فنی لوازم تو ناسخ وذوق کے یہاں بھی ہیں اور شاید کچھ زیادہ ہی ہیں ۔ لیکن افضل ٹھہرتے ہیں میر و غالب نہ کہ ناسخ وذوق ۔ ادبی قدر کا حسنِ معنی سے مربوط ہوکر عمل آرا ہونا اتنی کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ اس بارے میں کسی بحث کی گنجائش ہی نہیں ۔ تاہم مغالطہ اس شدومد اور پُر اعتماد طریقے سے پھیلا اور سماجی قدر کو (بوجہ مارکسیت) مذموم قرار دے کر اس قدر پیٹا گیا کہ کسی کا بھی دھیان اس طرف نہیں گیا کہ کلاسیکی سرمایہ تو الگ رہا، سرسید ہوں یا حالی یا اکبر ان کی ادبیت کی بحث میں تو سماجی قدر برابر شریک رہتی ہے بلکہ ان کی ادبیت تو قائم ہی سماجیت اور قوم کے درد سے ہوتی ہے تو پھر جدید دور سے سماجی معنویت کا اخراج کیوں؟ کیا انسان کے سب دکھ درد اور مسائل حل ہوگئے ہیں؟ تعجب ہے کہ وہی لوگ جو کہتے تھے کہ معنی وحدانی ہے اور لفظ و معنی میں دوئی نہیں، اردو میں انھیں نے ادبی قدر اور سماجی معنی کے افتراق پر اصرار کیا، گویا ایک سانس میں جو بات کہی ، دوسری سانس میں اس کی تردید بھی کردی۔ طرفہ لطیفہ ہے کہ اس نظریاتی تضاد پر کسی کو اچنبھا نہیں ہوا۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ وہی لوگ جو ادبی قدر کو بے تعلقِ معنی سمجھنے اور برتنے پر اصرار کرتے ہیں ، غالب اور میر کی تفہیم وتشریح میں ان شعرا کی ادبی قدر سے بحث

کرتے ہوئے ان کو سب سے زیادہ توجہ حسنِ معنی کی گرہ کشائی پر کرنا پڑی۔ میر و غالب کے یہاں حسنِ معنی خواہ وہ تصور عشق کا ہو یا تصور کائنات کا یا تصور انسان کا، کیا وہ اُس زمانے کی مابعدالطبیعیاتی، ثقافتی یا سماجی قدر سے ہٹ کر ہے؟

اب رہی چوتھی CATEGORY یعنی فن پارے کا خود مختار و خود کفیل ہونا تو اس بارے میں میں اپنی کتاب میں اتنا لکھ چکا ہوں کہ مزید کچھ کہنے کی ضرورت نہیں۔ یوں بھی چونکہ یہ شق ادیب کی آزادی اور ادبی قدر کے تصور سے جڑی ہوئی ہے اور اسی موضوعیت (بورژوائیت) کی پیدا کردہ ہے جس سے ابھی اوپر ہم بحث کرآئے ہیں، مزید کچھ کہنے کی ضرورت بہت کم ہے۔ اگرچہ یہ بھی ایک خوش کلامی EUPHEMISM ہے لیکن دیکھا جائے تو ادب کو سیاسی شعبدہ گروں سے بچانے کے لیے بیشک اس کی ضرورت بھی تھی لیکن اب تو یہ طے ہے کہ فن خود آئیڈیولوجی کی تشکیل ہے اور فن پارے کا سفر تاریخ کے محور پر اور ثقافت کے اندر ہے، نیز معنی وحدانی نہیں ہے یعنی معنی کی تعبیریں قرأت کے تفاعل سے بدلتی رہتی ہیں تو پھر فن کی کلی خود مختاری اور خود کفالت کا بھرم اپنے آپ ٹوٹ جاتا ہے۔ غالب یا ناسخ کا متن معین ہے، لیکن ناسخ کی اہمیت کم ہوتی گئی ہے اور غالب کی عظمت کا نقش روشن ہوتا گیا ہے جبکہ متن وہی کا وہی ہے۔ ہر قرأت نئی توقعات اور قاری کے ذوق وظرف و تجربے کی بنا پر ہوتی ہے اور اس میں ثقافتی ترجیحات اور تاریخ کا جزرو مد شامل رہتا ہے۔ پچھلے تیس برسوں میں نئے فلسفۂ ادب کا سارا سفر فن پارے کی کلی خود کفالت کے بھرم کے ٹوٹنے کا سفر ہے۔ لیکن فن پارے اور تاریخ کا رشتہ اس طرح سے دو اور دو چار کا بھی نہیں جیسا ہمارے ترقی پسند احباب سمجھتے تھے۔ بائیں بازو کا نوفلسفی آلتھیوسے بھی اس کا اقرار کرتا ہے کہ سماجی تشکیل میں ادب (یا آرٹ) ایک طرف آئیڈیولوجی سے اور دوسری طرف سائنس وٹکنالوجی سے برابر فاصلے پر ہے۔ ادب ان دونوں سے الگ ہے، اس کے ساتھ ساتھ وہ دونوں سے متاثر بھی ہوتا ہے اور دونوں سے گریز بھی کرتا ہے اور دونوں سے آگے بھی جاتا ہے۔ گویا ادب کی خود مختاری اس کی مجبوری بھی ہے۔ یوں دیکھیں تو مابعد جدیدیت تک آتے آتے ادب کی خود کفالت کی CATEGORY جہاں رد ہوئی ہے وہاں اس کا ارتفاع بھی ہوا ہے۔

آپ نے دیکھا جدیدیت کی یہ ساری ترجیحیں اور شقیں یا تو رد ہوگئی ہیں یا بدل گئی ہیں۔ تبدیلی کا یہ عمل ذہنی اور فکری عمل ہے جو تھیوری کی بحثوں میں نسبتاً خاموشی سے ہو رہا ہے۔ اس کے لیے نہ تو کوئی نعرہ بازی کی گئی ہے نہ بغاوت کا پرچم لہرایا گیا ہے۔ یہ سیاسی مسائل نہیں یہ فلسفۂ ادب کے مسائل ہیں اور فلسفۂ ادب یعنی تھیوری کی سطح پر طے پا رہے ہیں۔ اردو میں ان مسائل کی تفہیم میں کچھ وقت لگے گا۔ اس لیے کہ جب تک ہم سابقہ مفروضات سے ہاتھ نہیں اٹھائیں گے اور مانوس CATEGORIES سے ہٹ کر سوچنے کے لیے (جنھیں ہم نے ایمان کا درجہ دے رکھا ہے) خود کو تیار نہیں کریں گے ہم برابر مغالطوں اور خوش فہمیوں کا شکار ہوتے رہیں گے۔ اس کی تازہ ترین مثال یہ ہے کہ 'ایوانِ اردو' کے جس مکالمے کا ذکر اوپر آیا ہے، اس کا سابقہ ترقی پسندوں پر یہ اثر ہوا کہ وہ فوراً اس خوش فہمی میں مبتلا ہو گئے کہ جدیدیت کا زور ٹوٹنے اور متن کے آئیڈیولوجیکل تشکیل طے پا جانے کا سیدھا مطلب یہ ہے کہ روایتی ترقی پسندی کو مراجعت کی راہ ہموار ہوگئی۔ حالانکہ ایں خیال است و محال است و جنوں! ویسے بعضوں نے یہ بھی کہا کہ وہ نہیں کہتے کہ 70 کے آس پاس یا بعد میں سامنے آنے والے فنکاروں پر ترقی پسندی کا لیبل لگایا جائے یا انھیں ترقی پسندوں کا جانشین گردانا جائے۔ سوال کسی کے لیبل لگانے کا یا نہ لگانے کا تو تب پیدا ہوتا ہے جب نئی پیڑھیاں اِس لیبل یا اُس لیبل کی روادار ہوں۔ ہمارے ترقی پسند دوستوں نے اس بات پر بہت خوشی کا اظہار کیا ہے کہ نئی پیڑھیوں نے نہایت بے رحمی کے ساتھ جدیدیت کے گمراہ کن رویوں سے انحراف کیا ہے۔ انھوں نے ناموں کی ایک لمبی فہرست پیش کر کے معلوم کیا ہے کہ ''ان میں کون سا فن کار ایسا ہے جو جدیدیت کے سائے میں پلا بڑھا ہو یا جس کی تخلیقات ابہام زدہ ہوں یا فہم سے عاری ہوں ... ان میں کسی نظریے اور منشور سے نہ سہی انسان کے مقدر اور انسان دوستی کی ارفع قدروں سے کمٹمنٹ ملتا ہے۔'' (اداریہ 'نیا سفر') یہ وہ سادگی ہے جس پر مرجانے کو جی چاہتا ہے۔ 'کمٹ منٹ' کا ایک خاص مفہوم تھا اور نظریہ و منشور کا بھی، اور یہ بات تاریخ کا حصہ ہے کہ اسی لیک کی بنا پر بدترین قسم کی جکڑ بندی اور ادعائیت کو روا رکھا گیا، اور یہ منشور ہی کا تقاضا تھا کہ ادیبوں شاعروں کو پابند

کردیا گیا کہ وہ سیاسی انقلاب کی راہ ہموار کریں، یعنی ادیب اور پارٹی کارکن میں کوئی فرق نہ تھا بلکہ ادیب کے لیے یہ اعزاز تھا کہ وہ پارٹی کے رکن کا رتبہ پالے۔ سیاسی وابستگی بمنزلہ ایک فارمولے کے تھی اور اس سے انحراف گردن زدنی۔ادب کی حیثیت ایک کھلے اشتہار کی تھی جس میں جتنی اشتہاریت زیادہ پائی گئی، اتنا زیادہ اس کو اچھالا گیا اور جو جتنا زیادہ زندگی کی کشادہ قدروں یا حسنِ معنی سے جڑا ہوا تھا اس کو اتنا ہی زیادہ نظر انداز کیا گیا۔

ترقی پسندی کے تضادات پر اتنا لکھا جاچکا ہے کہ ان کا ادنیٰ ذکر بھی تکرار کا پہلو رکھتا ہے۔ یہاں اس اشارے سے فقط یہ بتانا مقصود ہے کہ نئی پیڑھیاں جہاں جدیدیت سے انکار کرتی ہیں وہاں ترقی پسندی کی جکڑبندی، ادعائیت اور خوش آیند تصورات کے کھوکھلے پن سے بھی خوب واقف ہیں اور اس کو بھی رد کرتی ہیں۔ وہ اِس یا اُس کے چکر ہی میں نہیں پڑتیں، بلکہ جیسا کہ کہا گیا ان کو احساس ہے کہ ان کا معاملہ الگ ہے، ان کے مسائل الگ ہیں اور ان کی پہچان الگ ہونا چاہیے۔ آل احمد سرور نے اس سلسلے میں ٹھیک ہی کہا تھا:

> ''قدرتی طور پر ادب میں تبدیلیاں آتی رہتی ہیں۔ ایک میلان زور پکڑتا ہے اور اس کے بعد وہ اپنے عروج کو پہنچتا ہے۔ پھر اس کا ردعمل شروع ہوتا ہے اور دوسرا میلان سامنے آتا ہے۔ یہ گویا ادب کا قانون ہے کہ جو نئی رو آتی ہے وہ صرف پچھلی رو کی بازگشت نہیں ہوتی بلکہ کچھ اور نئی چیزیں لیے ہوتی ہے۔''

(ایوان اردو، اپریل 1995، ص 8)

مابعد جدیدیت: تخلیقیت کی نئی لہر

موجودہ منظرنامے پر جہاں ایک طرف پرانے ترقی پسند ہیں اور دوسری طرف جدیدیت کی جاتی بہار کا نظارہ کرنے والے اس کے مؤیدین ہیں، وہیں ان دونوں کے بیچوں بیچ نئی پیڑھی کے ادیبوں، شاعروں کا کارواں اپنی آوازوں اور زمزمہ سنجیوں کے ساتھ وقت کی تال پر سر دُھنتا ہوا مستانہ وار آگے بڑھ رہا ہے۔ ان میں بہرحال کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جن کو نئی تخلیقیت کا شدید احساس ہے اور جو آج کے

دور کو تخلیقیت کی تیسری لہر سے تعبیر کرتے ہیں:

"فی زمانہ روایتی ترقی پسندی بے معنی آموختہ اور روایتی جدیدیت بھولا ہوا حافظہ ہے۔ بیسویں صدی کی آخری دہائی کے اس اختتامیت انگیز ENDISM تناظر میں نہایت مثبت طور پر مابعد جدیدیت سے نئے عہد کی تخلیقیت کا بسیط دور ہے۔ اس میں نئی وجودیت، ساختیات، مابعد ساختیات، مظہریات، تفہیمات، رد تشکیل اور قاری اساس تنقید کی لہریں بیک وقت رواں دواں ہیں اور آہستہ آہستہ اپنے منفی عناصر کا ارتفاع کر کے نئے عہد کی تخلیقیت سے ہم آہنگ ہورہی ہیں۔ سکہ بند محدود معنوں میں فیشن گزیدہ جدیدیت کی جو تحریک 1953 میں ادارہ رسیدہ ترقی پسندی کے آہن پوش معتقدات کی فصیلوں کی شکست و ریخت میں کامیاب ہوئی تھی، آج وہ خود حنوط شدہ دقیانوسیت، عصبیت اور ادعائیت کے مترادف ہوگئی ہے۔ یہ اپنے کو محفوظ گھونسلوں میں سمیٹنے کا ایک آسان وسیلہ بن چکی ہے، اور مابعد جدیدی منظرنامے میں نئی فکر کی تازہ ہواؤں کو روکنے میں ناکام ہوکر خود اپنی شکست کی آواز بن گئی ہے۔

مابعد جدیدیت موضوعاتی، اسلوبیاتی، ساختیاتی، لفظیاتی اور نحویاتی سطح پر بہت حد تک جدیدیت سے متغائر اور متمائز ہے۔ اس کو اپنے فوری پیشروؤں سے سراسر انکار کرنے کی ضرورت نہیں ہے جو خود ہی اختتامیت (ENDISM) بہ کنار ہیں۔ مابعد جدید تنقید کے نئے جمالیاتی اور اقداری معیار (موٹے طور پر) (1) باغیانہ ریڈیکل کردار، (2) وفور تخلیقیت، (3) کثیر معنیات، (4) متن کا لاشعور، (5) ادب میں سیاسی اور سماجی معنویت، (6) آئیڈیولوجی کی ہمہ گیر کارفرمائی، (7) قاری اور قرأت کا خلاقانہ تفاعل، (8) حسن پارے کی تمام طرفوں کی واشگافی ہے۔ ان مابعد جدید ادبی اور فکری معیاروں اور قدروں کی نسبت جدیدیت گزیدہ، منجمد جمالیاتی فکر سے نہیں ہے۔ یہ اکثر متجسس، تازہ کار اور متحرک جمالیاتی اور اقداری فکر ہے۔ عصری سیاق میں نئی قدریں، نیا حسن، نیا آدمی، نئی دنیا اور نیا انصاف ہی یکسر غیر مرئی ہے۔ اس لیے آج کی سب سے بڑی ضرورت ہے کہ نئی فکر، معیار اور قدر کی بابت سمجھوتہ پرست اور مصلحت گزیدہ

رویے اور برتاؤ کو ختم کیا جائے اور ہر نوعیت کے تنظیم پرور اور فرقہ پرست فکری اور فنی جمود سے بے محابا نبرد آزما ہوا جائے جو یکسر ردایت (ادبی فرقہ واریت یا مردہ روایت) کے مترادف ہے۔ ان کے برخلاف اپنے قومی اور عالمی سیاق سے جڑ کر اپنی عظیم تر زندہ اور متحرک روایت کی روشنی میں مابعد جدید معاشرے کی نوزائیدہ اور پروردہ نئے عہد کی تخلیقیت کی پرورش کی جاسکے۔''

(نظام صدیقی / ایوان اردو، فروری 1996)

جدید تر شاعری

اس نئی تخلیقی فضا میں پرورش پانے والی نئی نظم اور نئی غزل کا تذکرہ کئی لوگوں کی تحریروں میں آرہا ہے۔ وزیر آغا، حامدی کاشمیری، فضیل جعفری، قمر جمیل، نظام صدیقی، فہیم اعظمی، عتیق اللہ، مظفر حنفی اور کئی دوسرے حضرات جدید تر شاعری اور نئے رویّوں پر بالعموم اظہار خیال کرتے رہے ہیں اور ان سب نے اپنے اپنے نتائج اخذ کیے ہیں جن سے اختلاف و اتفاق کی گنجائش ہوسکتی ہے۔ کچھ لوگوں نے البتہ بالخصوص نئی غزل پر توجہ کی ہے۔ ایسے مطالعات میں ڈاکٹر سید محمد عقیل (نئی غزل کا بدلتا ہوا رنگ۔ انداز ے، الہ آباد، 1985) ڈاکٹر اسعد بدایونی (نئی غزل نئی آوازیں۔ دائرے علی گڑھ، 1987) ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی (جدید غزل کی صورت حال۔قومی آواز دہلی 1994) ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی (جدید تر غزل کا رنگ و آہنگ۔ صریر کراچی 1995) ڈاکٹر شہپر رسول (جدید تر غزل کی شناخت۔ کتاب نما، دہلی 1995) اس اعتبار سے قابل ذکر ہیں کہ ان میں مثالوں کی روشنی میں جدید تر (مابعد جدید) غزل کے تخلیقی خد و خال کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ کچھ مضامین ایسے بھی لکھے گئے ہیں جن میں توجہ پاکستان کی جدید تر غزل پر ہے، مثلاً یوسف حسن (اولین پاکستانی نسل کی غزل۔ اردو ادب، اسلام آباد۔ جنوری 1994) خاور اعجاز (ستر کی دہائی کے چند غزل گو۔ اردو ادب، اسلام آباد 1994) قرۃ العین طاہرہ (نئے پاکستانی غزل گو۔ اردو ادب، اسلام آباد 1994) ان مضامین میں جدید تر غزل کے خد و خال سے بحث کی گئی ہے اور امتیازی خصوصیات کا تجزیہ بھی ہے، نیز دونوں ملکوں سے بیسیوں نام

گنوائے گئے ہیں۔ اگر نام دیکھنا مقصود ہوں تو ان مضامین سے رجوع کیا سکتا ہے۔ ان کی تمام باتوں سے اتفاق ہو یا نہ ہو، اتنی بات اظہر من الشمس ہے کہ شاعری میں تبدیلی آچکی ہے۔

جدید تر فکشن

چند الفاظ فکشن کے بارے میں۔ علاوہ ان تمام بدلتی ہوئی ترجیحات اور میلانات کے جن کا ذکر پہلے کیا گیا اور جن کا اثر ناول اور افسانے پر بھی پڑ رہا ہے، افسانے میں سب سے بڑی تبدیلی نظریاتی طور پر ''کہانی کی واپسی'' ہے۔ بعض لوگ اس کو بیانیہ کی واپسی بھی کہنے لگے ہیں جو صحیح نہیں۔ بیانیہ تو بیانیہ ہے جس میں کوئی بھی تجربہ جائز ہے۔ بیانیہ اگر اکہرا یا رومانی یا حقیقت پسندانہ ہوسکتا ہے تو علاماتی یا تجریدی بھی ہوسکتا ہے۔ بیانیہ تو فکشن کا پیرایہ ہے۔ کہانی اس کا جز ہے بمعنی STORYLINE جو بیانیہ میں جاری رہتی ہے، یا جس سے پلاٹ بُنا جاتا ہے یا جو کرداروں یا واقعات یا مکالموں یا مناظر کی تشکیل کرتی ہے اور یہ سب مل کر بیانیہ بناتے ہیں۔ جدیدیت کی بعض انتہائی شکلوں میں کوتاہی یہ ہوئی کہ علامتیت اور تجریدیت کو حرفِ آخر سمجھ لیا گیا اور فیشن پرستی کی مقلدانہ روش کے تحت یہ لے اس قدر بڑھادی گئی کہ دوسرے تیسرے درجے کے بعض فنکاروں کے ہاتھوں کہانی کی صورت ہی مسخ ہوگئی۔ اس میں افسانے کے فن اور صدیوں کے ثقافتی تقاضوں سے عمداً چشم پوشی بھی کی گئی۔ اس زمانے کا ایک عام نعرہ تھا کہ جدید افسانے کو جدید بنانے کے لیے اس سے کہانی پن کا اخراج ضروری ہے۔ کتھا کہانی اور حکایت کی جو روایت صدیوں سے ہمارے تہذیبی مزاج اور اجتماعی لاشعور کا حصہ ہے، اور ہمارے خون میں شامل ہے، اسے نظرانداز کیا گیا۔ ہر چند کہ کہانی پن افسانے سے کبھی پوری طرح غائب نہیں ہوسکا، (قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، سریندر پرکاش (بعد کی کہانیاں) محمد منشا یاد اور بہت سے دوسرے سامنے کی مثالیں ہیں) لیکن جدیدیت کی تھیوریٹکل ترجیحات میں کہانی کی بے حرمتی شامل رہی۔ 1980 میں جامعہ ملیہ اسلامیہ میں اردو افسانے پر جو ہند و پاک سیمینار ہوا تھا، راقم الحروف نے اس میں پہلی بار

جدیدیت کی اس کوتاہی کے خلاف آواز اٹھائی تھی۔ ''اردو افسانہ، روایت و مسائل'' کا آخری مضمون ''نیا افسانہ: روایت سے انحراف اور مقلدین کے لیے لمحہ فکریہ'' اسی مسئلے کو لے کر لکھا گیا تھا۔ پھر 1985 میں میں نے جو سیمینار غالب اکادمی میں نئے اردو افسانے پر کرایا تھا، اس میں شامل '' نیا اردو افسانہ: علامت، تمثیل اور کہانی کا جوہر'' میں بھی اسی نکتے کو بالتفصیل اٹھایا گیا۔ اب جو اردو میں بچوں کو بھی اس کی خبر ہوگئی ہے تو سمجھا یہ جارہا ہے کہ بیانیہ کی واپسی ہورہی ہے اور اسے گویا ترقی پسند افسانے کی بحالی سے تعبیر کیا جارہا ہے۔ فکرِ ہر کس بقدرِ ہمت اوست۔ ترقی پسندی کے بعد جس چیز سے گریز تھا وہ تھی جذباتی رومانیت، کھلی نعرے بازی، سیاسی تبلیغ و تلقین، یا اکہری حقیقت نگاری جس کو 'سماجی حقیقت نگاری' کا مثالی نام بھی دیا گیا تھا، چنانچہ ''کہانی پن کی واپسی'' کا مطلب اشتہارزدہ سیاہ وسفید میں زندگی کو دیکھنے والی سماجی حقیقت نگاری کی بحالی ہرگز نہیں۔ مجھے افسوس ہے کہ بعض لوگوں کی یہ خوش فہمی مبنی بر حقائق نہیں ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ نہ صرف ہندوستان کی دوسری زبانوں میں بلکہ مابعد جدید عہد کے عالمی منظرنامے میں بھی بے معنی اور بے مصرف تجریدیت، ابہام و اشکال و اہمال کی منطق رد ہوگئی ہے۔ مِلان کندیرا، گارسیامارکیز، بورہس، امبرٹو ایکو سامنے کی مثالیں ہیں۔ اردو اور ہندی ہی میں نہیں، بنگالی، گجراتی، مراٹھی، کنڑ، ملیالم ہر جگہ واضح طور پر تبدیلی آرہی ہے۔ یہ تبدیلی نئے لکھنے والوں میں تو ہے ہی، پرانے لکھنے والے بھی بدل رہے ہیں۔

دوسری زبانوں میں کیا تبدیلی آرہی ہے، اگر اس میں کسی کو شبہ ہو تو رسالہ 'انڈین لٹریچر' کا شمارہ (۱۷۴) دلچسپی کا خاصا سامان رکھتا ہے۔ اس میں گجراتی کے بارہ مشہور لکھنے والوں (کانجی پٹیل، موہن پرمار، ہمانشی شیلت، بابو سُتھر، بھارت نائک، بھوپن کھاکھر، کرت دودھت، ہرشد ترویدی، اجیت ٹھاکر، جنک ترویدی، بندو بھٹ اور پین پٹیل) کی منتخب کہانیاں شامل ہیں اور سمن شاہ نے گجراتی کہانی پر تنقیدی جائزہ لکھا ہے۔ اس پر انڈین لٹریچر کے مدیر سچدانندن نے جو اداریہ سپرد قلم کیا ہے، وہ ہم سب کے لیے توجہ طلب ہے۔ سچدانندن کا کہنا ہے کہ ان کہانیوں کے لیے انڈین لٹریچر کی خصوصی اشاعت وقف کرنے کا مقصد قارئین کو یہ بتانا ہے کہ

گجراتی کہانی میں ایک مثبت تبدیلی رونما ہو چکی ہے اور کہانی بیمار منفیت اور شہری زندگی کی پر تصنع اور اوڑھی ہوئی اجنبیت کے آسیب سے نکل کر قصبے اور گاؤں کی کھری اور جنیوین زندگی اور اس کے سچے مسائل کی طرف مڑ گئی ہے۔ سچدانندن نے اس رجحان پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ جدیدیت جس طرح شہری زندگی کی تنگ نائے اور منفی ذات پرستی کے حصار میں گھر گئی تھی، کہانی میں نئی تبدیلی اس سے واضح انحراف ہے۔ سچدانندن نے یہ بھی لکھا ہے کہ اس نوع کی تبدیلی فقط گجراتی ہی میں نہیں ہوئی، دوسری زبانوں میں بھی فضا بدل رہی ہے۔ بنگال کی ''اُتر آدھونک'' یعنی مابعد جدید کہانی بھی اپنے آس پاس کی سچی زندگی کی حرارت کو پیش کرنے لگی ہے۔ سچدانندن خود ملیالم کے ادیب اور شاعر ہیں۔ اپنی زبان ملیالم کے بارے میں انھوں نے لکھا ہے کہ ملیالم کے نئے ادیب جدیدیت سے منحرف ہو چکے ہیں۔ جدیدیت مخالف نئے ملیالی ادیبوں کے موقف کے بارے میں انھوں نے جو کچھ لکھا ہے غور طلب ہے۔ ان کے الفاظ یہ ہیں:

"THE ANTI-MODERNIST FICTION WRITERS OF MALAYALAM REFUSE TO SHARE THE MODERNIST IDEOLOGY OF SOLIPSISM, EXILE, ENNUI, ABSURDITY, FUTILITY AND ALIENATION."

سچدانندن نے مزید لکھا ہے کہ تمل، تیلگو، کنڑ اور اڑیا کے ادیب اپنی جڑوں سے کبھی دور نہیں گئے اور جہاں تک دَلت لٹریچر کا تعلق ہے، دَلت لٹریچر کی نوعیت ہمیشہ زمینی اور قصباتی اور دیہاتی رہی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ دوسری زبانوں میں نیا رجحان بے یقینی سے یقین کی طرف، اجنبیت سے سماج کی طرف اور ذہنی تنہائی اور اکیلے پن سے جذباتی وابستگی کی طرف ادب کا سفر ہے، موضوعات اور تخلیقی رویّوں میں بھی فرق آیا ہے اور ان تبدیلیوں کا اثر زبان اور اظہار و بیان پر بھی ہو رہا ہے۔ نئے آواں گارد نے اشکال سے مملو، یا فیشن گزیدہ تجریدی، علاماتی، نیز پیچیدہ یا خواہ مخواہ مرعوب کرنے والی منجمد زبان کو بھی ترک کر دیا ہے اور عام زندگی کے تجربے سے ابھرنے والی زندہ، سچی، گرم اور دھڑکتی ہوئی زبان، نیز روزمرہ اور کہاوتوں اور بولیوں پر توجہ کی ہے۔ ان نئے لکھنے والوں نے اہمال کی منطق کو رد کر کے کتھا کہانی

کی صدیوں پرانی روایت یعنی کہانی پن کے تخلیقی تفاعل اور کہانی کہنے اور سننے کے عمل سے بھی از سر نو رشتہ جوڑا ہے۔ ہندستانی زبانوں میں مابعد جدیدیت کے جلو میں جو تبدیلیاں آرہی ہیں، ان میں ایک واضح مثبت اور صحت مند فضا ہے۔ سچدانندن کا کہنا ہے کہ ان نئی تبدیلیوں سے کہانی ایک بار پھر ہندستانی زندگی کی جدوجہد کے بڑے ڈسکورس سے جُڑ رہی ہے اور اس میں زمینی رشتوں کا کھرا پن آرہا ہے۔

آج اردو افسانہ نگاروں میں شاید ہی کوئی ہو جو بے مقصد ابہام یا فیشن گزیدہ تجرید و اہمال کی منطق کی تائید کرتا ہو یا کہانی پن کے خلاف ہو یا کہانی کی سماجی معنویت سے انکار کرتا ہو۔ ویسے دیکھا جائے تو اردو میں تجربات کی زد میں افسانہ ہی زیادہ رہا ہے، ناول جس فنی حوصلہ مندی کا متقاضی ہے وہ ویسے ہی خال خال تھی، اردو ناول ترقی پسندی کے محدود اشتہاری دور سے قطع نظر زیادہ تر تاریخی ڈسکورس سے جڑا رہا ہے اور ناول کے سماجی منصب سے انکار کم ہی کیا گیا۔ پھر ایک بڑا WATERSHED قرۃ العین حیدر کی تخلیقی شخصیت بھی ہے جس کی جاری و ساری روح ہی تاریخ کا جزر و مد، وقت کا بہاؤ، اور ملی جلی تہذیب کی وہ خوشنما دھنک ہے جس کے رنگوں میں ہندی اور اسلامی اقدار کا رنگ گھلا ملا ہے اور اس سے بھی بڑھ کر انسانی مقدر کی کشمکش، جس کا المیہ زماں کی گردش ہی میں رقصاں و گرداں نظر آتا ہے۔ انتظار حسین کا داستانی اسلوب بھی ثقافتی جڑوں کی تلاش کا عمل ہے۔ ہندستانی مسلمانوں کی ایک ہزار برس کی تہذیبی تاریخ کے نقوش انتظار حسین کے ذہن میں مستحضر ہیں۔ ان کے یہاں ماضی اور حال دونوں ایک دوسرے کی طرف سفر کرتے ہیں۔ ادھر پاکستانی معاشرے کی ناولاتی تشکیل جیسی ان کے ناولوں میں ملتی ہے اور کہیں نہیں ملتی۔ ان کے علاوہ دوسرے لکھنے والوں کے یہاں بھی معاشرے کے تضادات اور مسائل پوری فنی آب و تاب سے نمایاں ہیں۔ کہنے کا مقصد ہے کہ ناول نے تحریکاتی اتھل پتھل میں اپنی راہ کھوئی کم ہی کی ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ غیر ضروری تجریدیت تو اردو ناول کو کبھی ہضم ہوئی ہی نہیں، جو دو ایک مثالیں ہیں وہ بھی تمثیلی اور داستانی اسلوب کی زائیدہ ہیں، مثلاً مظہر الزماں خاں کا 'آخری داستان گو' غضنفر کا 'پانی' یا عشرت ظفر کا 'آخری درویش' ان سب کی فضا ثقافتی ہے اور داخلی استعاراتی

پیرایہ اول و آخر داستانی ہے۔ قطع نظر ایسی خال خال مثالوں سے ادھر جو ناول سامنے آئے ہیں مثلاً 'دو گز زمین'، 'خوابوں کا سویرا' (عبدالصمد) 'فائر ایریا' (الیاس احمد گدی) 'گیان سنگھ شاطر' (گیان سنگھ شاطر) 'ندی' (شموئل احمد) 'بیان' (مشرف عالم ذوقی) 'مکان' (پیغام آفاقی) 'کہانی انکل' (غضنفر) یا بعض دوسرے، ان میں کسی کا بیانیہ تجریدیت یا اشکال و اہمال کی منطق پر قائم نہیں، بلکہ سب کے سب مسائلی ناول ہیں اور معاشرت کے ہلکے گہرے رنگوں سے گندھے ہوئے ہیں۔ ان تازہ ترین اردو ناولوں کی موجودگی میں ناول کے سماجی منصب سے یا آئیڈیولوجیکل تشکیل ہونے سے انکار کرنا اپنی ادب نافہمی کا ثبوت دینا ہے۔

جدید تر تنقید

رہی تنقید اور نئی ادبی تھیوری تو اس پر بہت کچھ پہلے عرض کر چکا ہوں۔ مزید کچھ کہنے کی گنجائش ہے نہ ضرورت۔ فقط یہ کہ ادھر ایک کرم فرما نے لکھا کہ اینگلو امریکی تنقیدی ماڈل رد ہو چکا جو معروضی تھا تو کیا اب تنقید نظریاتی ہوگی۔ لیکن فلاں صاحب تو کہتے ہیں کہ تنقید نظریاتی ہو ہی نہیں سکتی۔ یہ سوال ایک بہت بڑے مغالطے کا حصہ ہے جس کو نوآبادیاتی ذہنیت برسوں تک پیدا کرتی اور پروان چڑھاتی رہی ہے۔ بہتوں کو اس کا اندازہ نہیں کہ جدید تنقید کی معروضیت نظر کا دھوکا ہے جو زندگی کی کشاکش کے زندہ ڈسکورس سے توجہ ہٹا کر تکنیکی بحثوں میں الجھاتی ہے۔ سوال کرنے والے کو یہ معلوم ہی نہیں کہ بنیادی طور پر اینگلو امریکی تنقید کا ماڈل موضوعی اور بورژوائی تھا اور اس لیے رد ہوا کہ معنی کے اُس نیرنگ نظر کی جو ادب میں زندگی اور ثقافت اور تاریخ کے بڑے پیے نوراما سے آتا ہے، یہ تنقید متحمل ہو ہی نہیں سکتی کیونکہ معنی وحدانی ہے ہی نہیں، سیّال ہے اور وقت کے محور پر گردش میں ہے۔ ادبی حسن معنی کی بحثوں سے وقت اور ثقافت اور آئیڈیولوجیکل ڈسکورس کا اخراج ممکن ہی نہیں۔ یہ ادب کو بے روح کرنے کی آسان ترین اور خوش آیند راہ تھی جو نوآبادیاتی ذہنیت کو خوب راس آتی تھی۔ اب مابعد نوآبادیاتی عہد میں اگر ہیئتی ماڈل رد ہو چکا تو کیا تنقید نظریاتی ہو جائے گی، یہ خدشہ ہمارے اسی ذہنی رویے کا غماز ہے کہ اگر یہ

لیبل نہیں تو اس لیبل کی جگہ دوسرا لیبل لگانا ضروری ہے۔ یا یہ لیک نہیں تو کوئی دوسری لیک تو ہوگی ہی۔ یعنی جدیدیت نہیں تو مراجعت اور اگر ہیئتی نہیں تو پھر نظریاتی۔ اس کا ابھی اندازہ ہی نہیں کہ ادبی سوچ کے یہ دونوں زاویے رد ہو چکے ہیں اور ان کے بعد ادبی تھیوری کی نئی صورت ان جکڑبندیوں اور فیشن و فارمولے سے ہٹ کر بھی ہوسکتی ہے۔ اوّل تو یہ ذہن نشین رہے کہ اگر نظریے سے مراد نظریۂ حیات، نظریۂ اقدار یا آئیڈیولوجی ہے تو ادب ہے ہی یکسر نظریاتی۔ اور جب ادب اس معنی میں نظریاتی ہے تو تنقید کیسے غیر نظریاتی ہوسکتی ہے۔ لیکن نظریاتی سے مراد پارٹی نوسٹ کی محتاج اور تبلیغ پر مامور اشتہار سازی بھی نہیں، بلکہ واضح رہے کہ اپنے عہد کے ذہنی ڈسکورس سے آگاہ ''حریت کوش سوچ'' ہے۔ نئی تھیوری کی سب سے بڑی دین اگر کچھ ہے تو یہ کہ اس نے ہر طرح کی کلیت پسندی اور جبریت کا ڈٹ کر مقابلہ کیا ہے۔ وہ سرے سے لیبل لگانے، ضابطے بنانے یا لائحۂ عمل دینے کے یکسر خلاف ہے کیونکہ ضابطے خواہ وہ کیسے ہوں ادعائیت اور جبریت کی طرف لے جاتے ہیں یا اسٹبلشمنٹ بناتے ہیں جو تخلیقیت کی آزادی کے منافی ہیں۔ نئی ادبی تھیوری نہ کوئی لائحۂ عمل دیتی ہے نہ کوئی نظریاتی تعریف ہی وضع کرتی ہے کیونکہ ایسا کرنا فکری و تخلیقی آزادی پر پہرہ بٹھانے کے مترادف ہے۔ اس بات کو ذہن نشین کرنے کی ضرورت ہے کہ نئی تھیوری تخلیق و تنقید کو لائحۂ عمل یا ضابطہ نہیں، نئی بصیرتوں کی روشنی دیتی ہے کہ ادب کیا ہے، زبان و معنی کی نوعیت کیا ہے، ادب بطور ادب قائم کیسے ہوتا ہے اور پڑھا اور سمجھا کیسے جاتا ہے، یا لطف اندوزی اور جمالیاتی حظ کی نوعیت کیا ہے یا قاری اور قرأت کا تفاعل کیا ہے وغیرہ۔ اس کی سب سے بڑی یافت جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں زبان و ادب و ثقافت کی نوعیت و ماہیت کی وہ آگہی ہے جو معنی پر چلے آرہے جبر کو توڑتی ہے اور معنی کی طرفوں کو کھول دیتی ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو تنقید اول تو قرأت کا استعارہ ہے، دوم ادب فہمی کا وظیفہ ہے اور سوم ثقافتی عمل کا حصہ ہے۔ مابعد جدید عہد میں جو تنقید رائج ہوگی اس کی اصل آزمائش اسی میں ہے کہ وہ سکہ بند ترقی پسندی اور فیشن گزیدہ جدیدیت دونوں کے کلیشے آلود متعینہ معنی اور کلیت پسندانہ تصورات سے آزاد ہو، اور نوعیت کے اعتبار

کتب کو بِنا کسی مالی فائدے کے (مفت) پی ڈی ایف کی شکل میں تبدیل کیا جاتا ہے، ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بننے کیلئے **وٹس ایپ** پر رابطہ کریں

حسنین سیالوی

0305-6406067

سے غیر مقلدانہ ہو تا کہ کوئی ادبی اسٹبلشمینٹ پہرہ نہ بٹھا سکے اور تخلیق کے لیے تازہ کار فکر و نظر کی راہ کھلی رہے اور غیر مقلدانہ اسی لیے ہوگی کہ اس کا WORLD VIEW اور نظریۂ اقدار پہلے والوں سے ہٹ کر ہوگا۔

سیل وقت میں نئے پرانے کا ساتھ

آخر میں اس بات کی طرف بھی اشارہ ضروری ہے کہ یہ بات معلوم ہے کہ ادبی رجحانات کلنڈر کے اوراق کی طرح نہیں بدلا کرتے اور اکثر و بیشتر تحریکوں کے لیے جن سنین کا تعین کیا جاتا ہے، وہ رجحانات ان سے بہت پہلے اپنے قدم جمانا شروع کر چکے ہوتے ہیں۔ مثلاً محمڈن اینگلو اورینٹل کالج 1877 میں قائم ہوا۔ مسدس حالی 1879 میں لکھی گئی اور مقدمہ 1893 میں منظر عام پر آیا لیکن سرسید تحریک ان سنگ میل کارناموں سے دہائیوں پہلے شروع ہو چکی تھی، جب دہلی میں ٹرانسلیشن سوسائٹی قائم ہوئی اور ماسٹر رام چندر اور ان کے رفقا کی مساعی سے محبّ ہند اور فوائدالناظرین جاری ہوئے تھے، نیز جب ڈاکٹر اشپرنگر کے اشتیاق دلانے پر سید احمد خاں نے دہلی کی عمارتوں کا احوال بطور آثارالصنادید لکھنا شروع کیا اور کچھ بعد سائنٹفک سوسائٹی کا قیام عمل میں آیا۔ اسی طرح ترقی پسندی کا رسمی افتتاح خواہ 1936 میں ہوا، لیکن 'انگارے' تین برس پہلے منظر عام پر آکر شعلہ سامانی کر چکی تھی، مزید برآں جوش کی 'گرمی اور دیہاتی بازار' یا 'کسان' جیسی نظمیں شعلہ و شبنم (اشاعت 1936) سے برسوں پہلے رسائل میں نکل چکی تھیں اور عوامی و انقلابی شاعری کی فضا تیار کر چکی تھیں۔ جدیدیت کے ساتھ بھی ایسا ہی ہوا۔ جدیدیت کا باقاعدہ آغاز تو آزادی کے بعد کی دہائیوں میں ہوا لیکن حلقۂ ارباب ذوق نے بیج بہت پہلے ڈال دیا تھا اور اسی زمانے کے ابھرنے والے میراجی اور راشد بعد میں جدیدیت کے نمائندہ ترین شعرا قرار پائے۔ ایسی کچھ زمانی کیفیت مابعد جدیدیت کی بھی ہے۔ عالمی منظرنامہ تو اینگلو امریکی موضوعی بورژوائیت کے رد ہوتے ہی بدلنا شروع ہو گیا تھا۔ اُردو میں بھی نوآبادیاتی ذہنیت سے چھٹکارا پانے اور دونوں تحریکوں کے متعینہ معنی کے جبر سے رہائی پانے اور دی ہوئی لیک سے گریز کا عمل جدیدیت کے عروج ہی

کے زمانے میں شروع ہوگیا تھا اور دونوں رویّوں سے ہٹ کر ایک متبادل تخلیقی فضا بھی بننا شروع ہوگئی تھی، البتہ مسائل صاف ہونا شروع ہوئے نئی ادبی تھیوری کی پیش رفت کے بعد جس کے کچھ مقدمات کا ذہن نشین ہونا ہنوز باقی ہے، اس لیے کہ اس کی بہت سی بصیرتیں مثلاً کسی بھی نظریے کا مطلق اور حتمی نہ ہونا، ہر طرح کی مرکزیت کا زوال اور تکثیریت کا برحق ہونا، آئیڈیولوجی اور ثقافت کا زبان میں نقش ہونا، معنی کا وحدانی نہ ہوکر مسلسل گردش میں ہونا، فن پارے کا کلی طور پر خود مختار یا خود کفیل نہ ہونا، یا معنی کو موجود بنانے کے عمل میں مصنف کے علاوہ قاری اور قرأت کے تفاعل کا شریک ہونا اور اس عمل کا تاریخ کے ڈسکورس کے اندر اور بدلتی ہوئی ذہنی توقعات کے افق پر واقع ہونا ایسے مقدمات ہیں جن کو انگیز کرنے کے لیے پہلے سے چلے آرہے سکہ بند مفروضات اور ذہنی تحفظات سے ہاتھ اٹھانا بہت ضروری ہے۔

ویسے دیکھا جائے تو مابعد جدید چیلنج میں اکیسویں صدی کے قدموں کی چاپ صاف سنائی دے رہی ہے۔ اس کے بہت سے ریڈیکل رویّوں کا رخ ہے ہی مستقبل کی طرف۔ جیسے وضاحت کی گئی، وقت سے پہلے آنے والے وقت کی پرچھائیں پڑنے لگتی ہے، گویا بیسویں صدی کی آخری دہائی ہی سے اکیسویں صدی کا عمل دخل شروع ہوچکا ہے۔ ویسے تو نئے منظرنامے کی تشکیل اصلاً نئی پیڑھی کے ہاتھوں ہورہی ہے لیکن ادب چونکہ ایک سلسلۂ جاریہ ہے، اس میں نیا پرانا ساتھ ساتھ بھی چلتا رہتا ہے، بالکل جیسے پریم چند اور ملک راج آنند اور جوش بہت پہلے سے لکھ رہے تھے، پھر یہی لوگ نئے رجحان کے نقیب بھی ٹھہرے، یا جیسے راشد یا میراجی یا آل احمد سرور نے اپنے بعد آنے والی نوجوان نسلوں کا ساتھ دیا، اسی طرح جدیدیت کے بہت سے نامور شعرا اور فکشن لکھنے والوں میں بھی آج سے بہت پہلے تبدیلی آنا شروع ہوچکی تھی، اور اندر ہی اندر انھوں نے دونوں طرح کی لیک کو تخلیقی طور پر مسترد کرنا شروع کردیا تھا۔ قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، سریندر پرکاش (دوسرے دور کا) محمد منشا یاد ہوں یا منیر نیازی، شہر یار، محمد علوی، ندا فاضلی، صلاح الدین پرویز، سارا شگفتہ یا بہت سے دوسرے، جدیدیت کی محدود تعریف سے بہت کچھ ہٹ کر ہیں۔ ان کے یہاں آگے کا عمل خاصا نمایاں ہے۔ تبدیلی کا یہ عمل

وقت کے ساتھ ساتھ روشن ہو رہا ہے۔ ویسے بھی ادب کی دنیا آزادی اور اختلاف کی دنیا ہے۔ مابعد جدیدیت یوں بھی طرفوں کو کھولنے، ہر طرح کے جبر اور کلیت پسندی کو رد کرنے اور تخلیق کے جشنِ جاریہ میں سب کو شریک کرنے سے عبارت ہے۔ اس میں کسی طرح کے ردعمل، تنگ نظری، تشدد اور ادعائیت کے لیے قطعاً کوئی گنجائش نہیں۔ یہ کسی نوع کی دشمنی یا مخاصمت کی روادار نہیں بلکہ اس طرح کے رویوں کو بھی رد کرتی ہے۔ ادب میں متوازی دھاروں کا بہتے رہنا کوئی اچنبھے کی بات نہیں۔ جدیدیت کی مقبولیت کے زمانے میں ترقی پسند بھی اپنا کاروبار کرتے رہے بلکہ اب تک اپنے جشن چہل سالہ منا رہے ہیں۔ سو مابعدِ جدید چیلنج کے بعد اگر جدیدیت بھی اپنا جلوہ' جانا نہ دکھاتی رہتی ہے تو اس میں حرج کی کوئی بات نہیں۔ ایک لطیفہ بلکہ واقعہ سن لیجیے۔ آل انڈیا ریڈیو میں جب اردو سروس کا آغاز ہوا تو ساغر نظامی ڈپٹی چیف پروڈیوسر بنائے گئے۔ سلام مچھلی شہری پروگرام کو ترتیب دیتے تھے۔ ایک سلسلہ شروع کیا گیا 'یادِ رفتگاں'، جس میں مرحومین کا کلام ان کی آواز میں سنایا جاتا تھا۔ ایک بار اناؤنسر کی غلطی سے ساغر نظامی کا کلام 'یادِ رفتگاں' میں نشر ہو گیا۔ اگلی صبح جب برآمدے میں ساغر نظامی کروفر سے سیاہ شیروانی پر سرخ پھول لگائے نمودار ہوئے تو بیچارے سلام کی سٹی گم۔ ساغر نے کہا، چہ خوب، بازی بازی بہ ریشِ بابا ہم بازی۔ سلام نے کہا حضرت خیریت کیا ہوا۔ ساغر نے پوچھا ابے عقل ماری گئی ہے ہم تمھیں زندہ نظر نہیں آتے، ہمیں 'یادِ رفتگاں' میں بجا دیا۔ سلام نے جواب میں کہا ''ساغر صاحب آپ زندہ ہیں تو کیا شاعری تو مرحوم ہو چکی ہے'' بعینہٖ یہی معاملہ تحریکوں اور ادوار کا ہے، رجحانات بدل جاتے ہیں، لیکن لوگ چلتے رہتے ہیں۔ یہ ادب کے پئے نوراما کا کمال ہے کہ جہاں ایک طرف مجاز و مخدوم کی ترقی پسند زمزمہ سنجیاں سنائی دے رہی ہوتی تھیں، اُسی اسٹیج سے استاد ناطق گلاؤٹھوی اور نوح ناروی بھی اپنا روایتی کلام معجز بیان عطا فرمارہے ہوتے تھے۔ ادب کی جمہوریت عجب جمہوریت ہے۔ اس میں نیا پرانا، ادنیٰ اعلیٰ، قدیم جدید، چھوٹا بڑا، جوانِ رعنا اور پیرِ فرتوت سب کی گنجائش ہے۔ وقت دیر سویر سب کا حساب کر دیتا ہے۔ ہم آپ نہیں، خیال خیال سے، دلیل دلیل سے اور ڈسکورس سے

ڈسکورس ٹکراتا ہے، اور یوں فرسودہ اور ازکار رفتہ اپنے آپ منہدم ہوجاتا ہے۔ نئی پیڑھی اگر آج اپنی شناخت الگ چاہتی ہے تو ہم آپ روکنے والے کون ہیں۔ یہ بہرحال بشارت کی گھڑی ہے اور اس کا خیر مقدم برحق ہے۔

دیکھیے اس بحر کی تہہ سے اچھلتا ہے کیا
گنبدِ نیلوفری رنگ بدلتا ہے کیا

○

مابعد جدیدیت کے حوالے سے
کشادہ ذہنوں اور نوجوانوں سے کچھ باتیں

مجھے ان کرم فرماؤں پر رشک آتا ہے جو ادب کے گہرے مسائل پر غیر سنجیدہ گفتگو کرتے ہیں اور کھڑے کھڑے فتوے صادر فرمادیتے ہیں۔ انھیں مطلق احساس نہیں ہوتا کہ اس سے وہ خود اپنی کم فہمی اور غیر ذمہ داری کا ثبوت فراہم کررہے ہیں۔

نیا ورق شمارہ دو میں میرا جو مختصر مضمون مابعد جدیدت کے بارے میں چھپا تھا (''مابعدجدیدیت اردو کے تناظر میں'') شمارہ تین میں اس کے بارے میں تین تحریریں شائع ہوئی ہیں شہزاد منظر کی، سلیم شہزاد کی اور اقبال مجید کی۔ میں ان تینوں صاحبان کا ممنون ہوں کہ انھوں نے زحمت فرمائی، لیکن افسوس کہ نفس مضمون پر کسی نے گفتگونہیں کی، بلکہ جذباتی ردعمل کا اظہار کیا ہے۔ زیادہ شدید ردعمل فضیل جعفری کا ہے۔ وہ ذاتی غم و غصے کا شکار ہیں اور مجھ پر کچھ زیادہ ہی مہربان ہیں۔ میرا مضمون نیاورق میں نکلا تھا، 'ٹیکا ٹپنی' انھوں نے ذہنِ جدید میں کی ہے کیوں کہ وہ ایک سازش کے تحت ذہنِ جدید میں مسلسل میرے خلاف لکھتے رہے ہیں۔ وہ اور زبیر رضوی دونوں مجھ سے بغض للٰہی رکھتے ہیں۔ دونوں کو مجھ سے ایک جیسی خالص ذاتی شکایت ہے، ساہتیہ اکادمی ایوارڈ نہ مل سکنے کی، حالانکہ اس کے ذمہ دار یہ حضرات خود ہیں۔ کسی کی ذاتی frustration خود اس کا مسئلہ ہے نہ کہ ادب کا۔ تاہم جاو بیجا غم و غصے کا اظہار کرنا، غیر سنجیدہ اور بازاری لہجہ اختیار کرنا اور چھچھوری گفتگو کرنا ان مہربانوں کا شعار ہے:

ہنر بچشمِ عداوت بزرگ تر عیبے ست

جس طرح کی غیر ذمہ دارانہ باتیں وہ میری کتاب کے بارے میں ارشاد فرما چکے ہیں، تقریباً اسی کج فہمی کا اظہار انھوں نے نہایت طمطراق سے مابعد جدیدیت کے بارے میں فرمایا ہے۔ کاش انھوں نے کچھ سنجیدہ نکات اٹھائے ہوتے تو گفتگو آگے بڑھتی۔ بعض لوگ خود کو عقلِ کل سمجھتے ہیں اور انھیں یقین ہوتا ہے کہ آخری سچائی انھیں پر اتری ہے۔ افسوس ہے کہ ادب میں نہ تو کوئی آخری پیغمبر ہوتا ہے اور نہ کوئی آخری سچائی ہوتی ہے۔ غالب نے شاید اسی لیے کہا تھا کہ قتیل کا کہا ہوا وحی یا الہام نہیں کہ میرے لیے واجب التسلیم ہو۔ قتیل تو پھر بھی صاحب کتاب تھا، ہمارے کرم فرماؤں کے پاس کتاب تو کیا ورق بھی نہیں، لے دے کے کچھ ہے تو ''ذہنِ جدید''!

جدیدیت کے آتش کدے میں آخری چنگاری بھی ٹھنڈی ہو چکی

میں نے سابقہ مضمون میں جو بھی لکھا تھا، بنیادی مبحث کو کھولنے کی کوشش میں تھا کہ اس وقت اردو کے نوجوان لکھنے والے سابقہ تحریکوں سے منہ موڑ چکے ہیں۔ وہ الگ اپنی شناخت چاہتے ہیں۔ ترقی پسندی ہو کہ جدیدیت نظری اعتبار سے دونوں تحریکیں نمٹ چکی ہیں۔ ادب خلا میں تو لکھا نہیں جاتا۔ چاروں طرف تبدیلی کے آثار ہیں۔ ہمارے چاروں طرف دوسری زبانوں میں بھی تبدیلی آرہی ہے۔ نیا ادب کسی بندھے ٹکے رویے، فارمولے یا نظریے میں یقین نہیں رکھتا، لیکن نئی ادبی نشانیاں لے کر آرہا ہے جن سے پہچانا جاسکتا ہے کہ وہ اپنے سے پہلے والے ادب سے مزاجاً الگ ہے۔ البتہ جو لوگ سچائی سے آنکھیں بند کر لیتے ہیں یا کسی مصلحت کا شکار ہیں، انھیں دکھائی نہیں دیتا۔ اس سے شاید ہی انکار کیا جاسکے کہ ہم ایک نئی ثقافتی اور سماجی صورت حال کے روبرو ہیں۔ وہ لوگ جو معقولیت سے کام لیتے ہیں، دیکھ رہے ہیں کہ جدیدیت کے خوف، دہشت اور اجنبیت والے ایجنڈے سے (جو مغربی وجودیت کی اُترن تھا) اور خالص ہیئت پسندی سے جس نے اردو کو بڑی حد تک سماجی ثقافتی ڈسکورس سے بے تعلق کر دیا تھا، نئی پیڑھی کے لکھنے والے علی الاعلان اس سے گریز کر کے نئے ڈسکورس سے جڑ چکے ہیں، اور اردو میں بھی ایک نئے دور کا

آغاز ہو چکا ہے۔

چنانچہ بنیادی سوال یہ ہے کہ جب سب جانتے ہیں کہ جدیدیت کے آتش کدے میں آخری چنگاری بھی ٹھنڈی ہو چکی ہے تو پھر نئے دور کو تسلیم کیوں نہ کیا جائے۔ اور اس کو کوئی نام کیوں نہ دیا جائے۔ جب اس بات کو بالعموم مانا جانے لگا ہے کہ اس وقت صورت حال مختلف ہے، سروکار مختلف ہے، ادبی اور اقداری ترجیحات مختلف ہیں، ذہنی ترغیبات مختلف ہیں تو پھر یہ دور مختلف کیوں نہیں؟ کیا یہ بے نام دور ہے؟ البتہ اس وقت کوئی احتشام حسین ہے نہ محمد حسن عسکری نہ خلیل الرحمٰن اعظمی کہ معقولیت سے کام لے اور ہوش گوش کی بات کرے۔

اردو میں نئے دور کو کیا کہیں کیا نہ کہیں، یہ ایک الگ مسئلہ ہے۔ میں نے لکھا تھا کہ دنیا بھر میں اس وقت جو تبدیلی آرہی ہے اس کے لیے ایک وسیع تر اصطلاح استعمال ہو رہی ہے۔ پوسٹ ماڈرنزم (مابعد جدیدیت) آرٹ میں، آرکیٹکچر میں، فلسفہ میں، ادبیات میں، تھیٹر ڈرامے میں، سنیما میں، موسیقی وغیرہ میں غرضیکہ تمام فنونِ لطیفہ میں علوم انسانیہ اور علوم سماجیہ میں — یہ ایک تاریخی اور ثقافتی صورت حال تو ہے ہی، اس کی نظری ترجیحات بھی جدیدیت سے الگ ہیں۔ اپنی تھیوری کی کتاب میں میں نے جو بحث ''مابعد جدیدیت کیا اور کیوں'' کے عنوان سے اٹھائی تھی، وہ فقط عالمی آئیڈیولوجیکل تناظر کو سمجھنے کے لیے تھی۔ دوسرے لفظوں میں جس طرح جدیدیت ایک وسیع اصطلاح تھی اور اس کی تہہ میں جو فلسفہ تھا وہ وجودیت کا فلسفہ تھا، اسی طرح مابعد جدیدیت ایک وسیع تر اصطلاح ہے اور اس کی تہہ میں جو تکثیری فلسفے ہیں وہ پس ساختیاتی فکری رویوں سے آئے ہیں جن کو سمجھنا ضروری ہے۔ چنانچہ ان کی افہام و تفہیم کی کوشش اس وقت میں نے کی تھی۔ مجھے اس بارے میں کوئی غلط فہمی نہیں کہ اردو کا معاملہ الگ ہے اور میں یہ بار بار کہتا رہا ہوں کہ ادب میں رجحانات ہوں یا رویے، ادب کے مخصوص حالات اور ثقافت کی رو سے پنپتے اور فروغ پاتے ہیں۔ تقلید نہ مستحسن ہے نہ ضروری، یہ ایک غیر تخلیقی فعل ہے۔ مسئلہ یہ نہیں کہ ہم کسی کی نقالی کریں یا ہمارا پوسٹ ماڈرنزم مغرب کے پوسٹ ماڈرنزم کا چربہ ہو۔ (خود مغرب میں برطانیہ کا پوسٹ ماڈرنزم سو فی صد وہ نہیں ہے جو امریکہ کا

ہے، اور امریکی پوسٹ ماڈرنزم وہ نہیں ہے جو فرانسیسی پوسٹ ماڈرنزم ہے) چنانچہ ہمارا پوسٹ ماڈرنزم بھی عالمی پوسٹ ماڈرنزم سے الگ ہوگا اور ہمارے اپنے مخصوص میلانات اور مخصوص حالات سے طے پائے گا تو اس میں کیا حرج ہے؟۔ بالکل جیسے ترقی پسندی کے دور میں مارکسیت تو ہم نے یورپ سے لی تھی لیکن ترقی پسندی نے اردو میں فروغ پایا تحریک آزادی اور عوامی بیداری کا حصہ بن جانے سے۔ کوئی بھی آئیڈیولوجیکل رجحان یا رویہ جڑ اسی وقت پکڑتا ہے جب تخلیقی فنکار اس سے معاملہ کرتے ہیں۔ ضروری نہیں کہ فنکار تبدیلی کو تھیوری سے اخذ کریں۔ تبدیلی جب آتی ہے تو فضا میں اس کی مہک پھیل جاتی ہے۔ فنکار اپنی زودحسی کے باعث اکثر و بیشتر پہلے اسے فضا ہی سے اخذ کرتے ہیں۔ اردو میں نئے سے تخلیقی سابقے کی نشانیاں واضح طور پر ملنے لگی ہیں، اس لیے دوسرا مضمون جو میں نے ''ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت'' کے نام سے لکھا تھا اور جو ''بادبان'' کراچی اور ''کتاب نما'' دہلی میں شائع ہوا، اس کا تناظر عالمی نہیں مقامی ہے، یعنی مابعد جدیدیت کو اردو کی دو بڑی ادبی تحریکوں کے تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے کہ تبدیلی جب آتی ہے تو کس طرح آتی ہے اور ہر تبدیلی اپنی جگہ یکتا ہوتی ہے۔ یہ بھی دکھایا ہے کہ کس طرح نظری اور اقداری ترجیحات بدل رہی ہیں اور ادبی موقف میں بھی تبدیلی آرہی ہے۔
ان دو مضامین کے بعد تیسرا مضمون وہ ہے جو نیا ورق میں نکلا ہے جس کا مرکزی مسئلہ برصغیر کا ثقافتی اور سماجی تناظر ہے کہ کس طرح مابعد جدیدیت ہمارے یہاں پوسٹ کولونیل چیلنج کا حصہ بن کر آرہی ہے اور اس کی جوڑے دار ترجیحات میں خود اردو زبان کی یا ہماری شعریات کی یا کلاسیکی روایات کے مقابلے پر جدید عوامی روایات کی کیا حیثیت ہے اور ہم کہاں کھڑے ہیں۔ سماجی اور تہذیبی ڈسکورس سے کٹے ہوئے ہونے کی وجہ سے ہم پہلے بھی پچھڑ چکے ہیں اور اگر اب بھی ہم نے بیدار ذہنی کا ثبوت نہ دیا اور رعایت لفظی و ایطائے جلی و خفی کے چکر میں پڑے رہے تو مزید پچھڑ جانے کا خطرہ ہے۔

نئی فکر وقت کی ضرورت

یہ وہ پس منظر ہے جس میں سابقہ مضمون لکھا گیا۔ میں یہ ہرگز نہیں کہتا کہ ادب میں فن یا فنی لوازم یا فنی تدابیر کی اہمیت نہیں۔ بے شک فنی تدابیر بنیادی لوازم ہیں لیکن یہ کل ادب نہیں۔ مکتب کے مسائل کو مکتب تک رہنے دیجیے، ان کو ادبی ڈسکورس پر حاوی مت کیجیے۔ یہ سوال اٹھا کر میں برا بننے کو تیار ہوں، لیکن کوئی تو ہو جو سچ بولے۔ مجھے اپنے بارے میں کوئی ادعا ہرگز نہیں۔ کسی کو غلط فہمی ہو تو میری کتاب کے دیباچے کو دوبارہ پڑھ لے جو برسوں کے متجسسانہ فکری سفر کا نچوڑ ہے۔ اچھا یا برا جو کچھ ہے علم کی طلب میں ہے اور میرے باطن کی ضرورت ہے۔ کسی کی غیر ذمہ دارانہ گفتگو سے مجھے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ مجھے نہ چودھراہٹ کا شوق ہے نہ لیڈری کا نہ ادبی اسٹیبلشمنٹ بنانے کا۔ مزاجاً میں ان باتوں سے نفور ہوں۔ میں نے تو زندگی بھر جو بھی کیا گھاٹے کا سودا کیا۔ میں لسانیات کا طالب علم ہوں جو سائنس تھی اب فلسفہ ہے۔ اس سے میں نے سیکھا تو یہی سیکھا کہ اجارہ داری انجماد کا دوسرا نام ہے، علم کے سفر میں کوئی پڑاؤ منزل نہیں ہوتا، علم جذبہ سفر ہے۔ اقبال کا یہ شعر میرے پیش نظر رہتا ہے:

ز شرر ستارہ جویم ز ستارہ آفتابے
سر منزلے ندارم کہ بمیرم از قرارے

رہا میرا موقف تو سب کو معلوم ہے کہ بے شک میں نے خود کو بدلا ہے، جب علم کے منطقے بدلتے ہیں تو مقدمات بدلتے ہیں، مقدمات بدلتے ہیں تو اقدار بدلتی ہیں، اقدار بدلتی ہیں تو ترجیحات بدلتی ہیں، پسند ناپسند بدلتی ہے۔ ارتقا ذہن انسانی کا خاصہ ہے۔ اپنا احتساب کرنے اور غور کرنے والے ذہن ہمیشہ بدلتے ہیں۔ بہنے والا پانی بدلتا ہے، ٹھہرا ہوا پانی البتہ نہیں بدلتا۔ لاکاں، بارتھ، فوکو، لیوتار سب بدلے ہیں۔ کیا وٹگنسٹائن نے خود کو نہیں بدلا تھا؟، تبدیلی کبھی کبھی ناگزیر ہو جاتی ہے۔ کیا اقبال، عسکری، آل احمد سرور نے خود کو نہیں بدلا تھا؟ اور تو اور جدیدیت کے ہراول دستے میں کیا باقر مہدی، خلیل الرحمٰن اعظمی، وارث علوی اور ان کے ساتھ کئی

دوسروں نے خود کو نہیں بدلا تھا۔ کیا یہ سب پہلے ترقی پسند نہیں تھے؟ ادب میں ایسے زمانے آتے ہیں جب ہر سوچنے والا انسان بدلتا ہے، یہ گناہ نہیں۔ نہیں بدلتے تو پھر نہیں بدلتے یا وہ لوگ جو اپنے تحفظات یا مقتدرات کے باعث ادب کے تئیں ایماندار نہیں رہتے۔

یہ وضاحت بھی کرتا چلوں کہ تھیوری ہو یا مابعد جدیدیت، ساختیات پس ساختیات ہو یا ردتشکیل، میں خود کو ان کا ٹھیکیدار بھی نہیں سمجھتا کہ عمر زید بکر اس کے خلاف کچھ لکھے تو میں اس کو اپنا ذاتی مسئلہ بنالوں۔ جس کو جو لکھنا ہو جی بھر کر لکھے۔ میں رائے دے چکا۔ میں وکیل نہیں کہ صفائی میں جرح کرتا پھروں۔ اکیلے میں نے ہی نہیں دوسروں نے بھی لکھا ہے۔ بات میں وزن ہوگا تو زندہ رہے گی ورنہ کالعدم ہوجائے گی۔ آپ کے میرے چاہنے یا اس لابی اُس لابی سے کچھ نہیں ہوتا۔ میرا کام سوال اٹھانا، افہام وتفہیم کرنا، گرہیں کھولنا، نئے مسائل کے تئیں ترغیب ذہنی پیدا کرنا، علمی فضا بنانا، اردو میں نئے خیالات کا خون داخل کرنا، نئے ڈسکورس کے دریچے واکرنا ہے اور بس۔ کوئی سمجھے تو خوب نہ سمجھے تو خوب۔ میرا کوئی مقتدرہ، کوئی اسٹیبلشمنٹ نہیں جس سے میرا مفاد وابستہ ہو۔ میرا جو کام ہے وہ میں کرتا رہوں گا۔ جن کا کام جہل پروری اور دانش دشمنی ہے وہ اپنے کام سے لگے رہیں گے۔ میں خوب جانتا ہوں کہ اس دنیا میں نیکی کا وجود بدی سے، خیر کا شر سے اور اجالے کا اندھیرے سے ہے۔

خدا کا شکر ہے کہ ان لوگوں میں سے کوئی میرا OBSESSION نہیں ہے۔ البتہ میں یا میری کتاب ان لوگوں کا OBSESSION ہے تو اس میں قصور خود ان کا ہے۔ میرا مسئلہ کسی کی ذات نہیں ہے، ادب اور ادب کے مسائل ہیں۔ البتہ ان کا مسئلہ خود ان کی ساکھ اور ادبی اسٹیبلشمنٹ ہیں۔ اس سچائی سے کون انکار کرسکتا ہے کہ دس پندرہ برس پہلے یہی لوگ سوسیئر کی بصیرت کا بکھان کرتے تھے، رومن جیکب سن اور پال دی مان کے حوالے اپنی تحریروں اور تقریروں میں دیتے تھے، کچھ برسوں بعد اندازہ ہونے لگا کہ نئی تھیوری کا فکری پروجیکٹ تو امریکی نیوکریٹیسزم اور فارملزم سے متصادم ہے اور یہ ان بنیادوں ہی کو بورژوا قرار دے کر ان کو کالعدم کرتا ہے جن پر جدیدیت

کی انفرادیت پسندی اور ہیئت پسندی کا ڈھانچہ قائم ہے۔ جیسے جیسے یہ احساس بڑھتا گیا مخالفت بڑھتی گئی۔ حالانکہ اردو بڑی رواداری زبان ہے۔ اس میں ادبی اسٹبلشمنٹ اشخاص کے ساتھ چلتے ہیں نظریات کے ساتھ نہیں، ترقی پسندوں کا بچا کھچا اسٹبلشمنٹ ابھی تک باقی ہے تو جدیدیت والوں کا باقی کیوں نہ رہے گا۔ ان میں سے بعض محترم دوست بھی ہیں جن کے لیے دل سے دعا نکلتی ہے۔

ادب کا میکانکی تصور اردو کے تکثیری مزاج کے خلاف

اس وقت شدید ضرورت منفی باتوں سے ہٹ کر بنیادی مسائل کو دیکھنے کی ہے۔ سوچنے کی بات یہ ہے کہ کتنی بڑی تبدیلی سامنے ہے اور ہم کہاں کھڑے ہیں۔ وہ لوگ جو آئے دن اعلان کرتے تھے کہ ہم سردار جعفری، مجاز اور مخدوم کو REJECT کرتے ہیں، وہ لوگ آج سردار جعفری کی رائے کو اپنی کتابوں میں ابطور طغرا چھاپتے ہیں۔ افسانے کو ابہام اہمال علامتیت اور اجنبیت کی جس راہ پر چلایا گیا تھا آج ان مقلدانہ رویوں کے خلاف ردعمل ہے۔ چنانچہ اقبال مجید یا ان جیسے دوسرے لکھنے والوں کی سماجی حقیقت نگاری پر مبنی تحریروں کو اگر آج جدیدیت کے ہمنوا رسائل شائع کرنے پر مجبور ہیں تو ایسا کن شرائط پر ہو رہا ہے، ایسے رسائل کی شرائط پر یا لکھنے والوں کی شرائط پر۔ پانی کہاں مر رہا ہے صاف ظاہر ہے۔ قطع نظر اس سے کہ ادب کو ادب تو ہونا ہی چاہیے کیونکہ فن کی شرط تو روز اول سے ہے، تاہم بنیادی سوال یہ ہے کہ ادبیت کا میکانکی تصور دے کر ادب کو کب تک زندگی کی حرارت و حرکیت سے اور سماجی ثقافتی ڈسکورس سے الگ رکھا جا سکتا ہے؟ اس وقت صورت حال بہت پیچیدہ ہے۔ ہندوستان ایک تکثیری سماج ہے (پاکستان ہر چند کہ مذہبی ریاست ہے لیکن ذات برادری، فرقے، علاقیت کے مسائل وہاں نہ ہوں، ایسا بھی نہیں) اردو کو انھیں سماجوں میں جینا اور انھیں کے حالات سے نمٹنا ہے۔ فقط آنکھیں موند لینے یا جملہ بازی کرنے سے حقیقت کی سنگینی دور نہیں ہو جاتی۔ اردو روایتی طور پر وسیع المشربی کی، روشن خیالی اور رواداری کی زبان ہے، ہر رنگ میں بہار کا اثبات کرنے والی جس نے ہمیشہ ملی جلی تہذیب کے خوبصورت رنگوں پر اصرار کیا ہے۔ دوسرے لفظوں

میں اردو مزاجاً تکثیری ہے اور ہمارا معاشرہ بھی رنگا رنگ اور تکثیری ہے۔ دونوں میں ایک ربط ہے اور آج اسی ربط کو سب سے بڑا خطرہ درپیش ہے۔ اردو کی بقا کا سوال بھی دراصل جتنا لسانی ہے اتنا تہذیبی بھی ہے۔ تہذیبوں کا مزاج بنتا ہے اُن تصورات سے جو اُن کی پشت پر ہوتے ہیں۔ صدیوں تک اردو میں بنیادی تصورات کی آبیاری تصوف اور بھگتی کی سماجی برابری کی اقدار نے کی، پھر زمانہ سیاسی فلسفوں کا آیا۔ ہم چاہیں یا نہ چاہیں سیاسی قدر سے آج مفر نہیں۔ اور سیاسی تصورات کی موٹی تقسیم دائیں بازو اور بائیں بازو کی سوچ کی ہے۔ اتنی بات معلوم ہے کہ بایاں بازو مزاجاً تکثیری ہے اور دایاں بازو اساساً کلیت پسند۔ ترقی پسندی کے دور میں اردو زبان ملک کے بائیں بازو کے ساتھ تھی اور اگر فن کے تقاضوں کو نظر انداز کر کے ادب کو نری نعرہ بازی میں نہ لگایا جاتا تو گویا اردو تکثیریت حامی طاقتوں کے ساتھ صحیح راستے پر تھی۔ جدیدیت میں گویا اردو اس راستے سے ہٹ گئی۔ مزے کی بات ہے کہ دنیا بھر میں جس جدیدیت کا چلن تھا، بائیں بازو کی روشن خیالی اس کی مرکزی رو تھی۔ اردو میں جدیدیت کا ہراول دستہ بھی بائیں بازو کی روشن خیالی کے ساتھ تھا لیکن رفتہ رفتہ اس کی آواز کو نظر انداز کر دیا گیا اور جب جدیدیت کی باقاعدہ نظریاتی دستار بندی کی گئی تو سب سے زیادہ نفی 'آئیڈیولوجیکل سوچ کی' کی گئی۔ یوں گویا اردو ادب خود اپنی تکثیری بنیادوں کے خلاف جا پڑا۔ صفائی میں کہا جا سکتا ہے کہ جدیدیت کا مسلک غیر مشروطیت تھا۔ یہ نہ بائیں بازو کے ساتھ تھی نہ دائیں بازو کے، لیکن یہ فقط کہنے کی باتیں ہیں، نتیجہ یہ ہوا کہ نہ چاہتے ہوئے بھی ''الگاؤ'' کی طاقتوں کو بڑھاوا ملا اور کلیت پسندانہ اثر و نفوذ کی راہ کھل گئی۔

بائیں بازو کی کشادہ سوچ سے کھلے ڈلے مکالمے کی ضرورت

میں چاہتا ہوں کہ اس وقت اس بہت اہم سوال پر ضرور غور کیا جائے کہ ہندوستان جیسے ملک میں جہاں طرح طرح کے مذہب ہیں، عقیدے ہیں، فرقے ہیں، ذات برادریاں ہیں، الگ الگ علاقے اور الگ الگ زبانیں ہیں، الگ الگ میدانی اور قبائلی تہذیبیں ہیں، اس تکثیریت میں وہ کون سا تصور ہے جو تضادات سے

مملو معاشرے میں انسانی برابری اور سماجی انصاف کی اقداری بنیاد فراہم کر سکے۔ کیا اس فضا میں سوشلزم کی ''مقامی'' اور ''آزاد'' تعبیروں سے ہٹ کر کوئی دوسری راہ ہے؟ میں کمیونزم کا حامی ہوں نہ تھا، لیکن سوشلزم کی خوبیوں کا پہلے سے زیادہ معترف ہوں۔ سوویت یونین بھلے ہی ریزہ ریزہ ہوگئی لیکن مارکسزم کی آزاد تعبیروں اور سوشلزم کی معنویت ختم ہوگئی ہو ایسا بھی نہیں، بلکہ یہ معنویت آج کی دنیا میں بالخصوص تیسری دنیا کے ملکوں میں اور ہندوستان میں پہلے سے زیادہ ہے۔ اردو ترقی پسندی کی غلطیوں سے بہت کچھ سیکھ چکی۔ اب ضرورت جدیدیت کی غلطیوں سے سیکھنے کی ہے کہ ادب اگر آئیڈیولوجی کا غلام نہیں ہوتا تو ادب آئیڈیولوجی سے بے نیاز بھی نہیں ہوتا۔ ادبی تخلیق کی جان آزاد تخلیقی مکالمہ ہے۔ یہ نہیں تو ادب کی کائنات سکڑ جاتی ہے اور ادب اپنے ثقافتی ڈسکورس سے کٹ جاتا ہے۔ یہ بھی واضح رہے کہ بائیں بازو کی سوچ سے مراد ماسکو برانڈ پولیس اسٹیٹ بھی نہیں جو خود اپنے تضادات کا شکار ہوگئی۔ بائیں بازو کی سوچ کی تعبیریں ایک یا دو نہیں کئی ہیں۔ ان میں سے بعض میں نے اپنی کتاب میں بحث کی ہے (فضیل جعفری یا ان کی قبیل کے لوگوں نے مارکس کے ساتھ کب انصاف کیا تھا کہ نو مارکسیت کو سمجھ سکیں گے!) یہ بات غور کرنے کی ہے کہ آج کے بہت سے مفکرین سکہ بند مارکسی نہ ہونے کے باوجود بائیں بازو کی فلاحی سوچ کے ساتھ ہیں۔ فوکو ہوں کہ دریدا، آلتھیو سے ہوں کہ ایڈورڈ سعید کیا یہ واقعہ نہیں کہ اردو میں ان کے بارے میں باقاعدہ فکری مباحث کا آغاز دس بارہ برس پہلے مجھ ناچیز نے کیا تھا۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ اس نوع کی سوچ ہمارے تکثیری سماج کی شدید ضرورت ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ پچھلے سال دریدا کو کلکتہ کتابوں کے ایشیائی میلے کا افتتاح کرنے کے لیے بلایا گیا، جواہر لعل نہرو یونیورسٹی، دہلی یونیورسٹی اور جگہ جگہ اس کے لیکچر ہوئے اور پذیرائی کی گئی۔ اس سال ایڈورڈ سعید راجیو گاندھی فاؤنڈیشن کے مہمان تھے اور جامعہ ملیہ اسلامیہ میں انھیں ڈاکٹر آف لیٹرز کی اعزازی ڈگری دی گئی اور ان کا خطبہ ہوا۔ کیا یہ سب مفکرین مابعد جدیدیت کے بڑے دانشورانہ منظرنامے کا حصہ نہیں؟۔ مابعد جدیدیت چونکہ کسی نظریے کو حتمی نہیں مانتی اور بعض مفکرین نطشیائی تشکیک کو بھی جائز قرار دیتے ہیں، تاہم زیادہ

ترکے یہاں مفکرانہ ترجیحات کا دھارا بائیں بازو کی ''آزاد'' اور ''کشادہ'' فلاحی سوچ کے ساتھ ہے۔ چنانچہ اردو میں بعض دقیانوسی اور اسٹبلشمنٹ نواز لوگ اگر نئی فکر سے بھڑکتے ہیں تو کیا ان کا بھڑکنا فطری نہیں؟

ادب میں فن بنیادی ضرورت لیکن ادبی حُسن فنی تدابیر میں نہیں ان کے تخلیقی استعمال میں ہے

غرضیکہ اس وقت مابعد جدیدیت ایک زمانی اور ثقافتی صورت حال تو ہے ہی جس سے ہم باہر نہیں ہیں، یہ ایک آئیڈیولوجیکل سوچ بھی ہے۔ بات مغرب سے مرعوب ہونے یا مغرب کی تقلید کی نہیں۔ ہم کیوں کسی کی تقلید کریں یا کیوں کسی چیز کو آنکھیں بند کرکے قبول کریں۔ البتہ ضرورت نئے کو سمجھنے اور اس سے کھلا ڈلا تخلیقی مکالمہ کرنے اور مابعد جدیدت کا اپنا الگ نمونہ وضع کرنے کی ہے جو ہندوستان/ پاکستان کے ہمارے مخصوص سماجی حالات اور اردو کے تکثیری مزاج اور جمہوری ضرورتوں کا (نہ کہ فسطائی یا بورژوا عناصر کا) ساتھ دیتا ہو۔اس بات کو اب پوری طرح واضح ہوجانا چاہیے کہ بے معنی غیرمشروطیت کا زمانہ گزر گیا، غیرمشروطیت کے نام پر بے وقوف بنانا اب اتنا آسان نہیں رہا۔ ہر لکھنے والے کو اپنے نقطۂ نظر کی آزادی ہے، نقطۂ نظر یا نظریۂ اقدار کے بغیر کوئی ادب ادب نہیں بنتا۔ ہر لکھنے والا جس طرح انفرادی طور پر ادبی اقدار کا شعور رکھتا ہے وہ سماجی ثقافتی نقطۂ نظر بھی رکھتا ہے، جس کا اظہار اس کی تخلیق میں لامحالہ ہوتا ہے۔ یہی چیز آئیڈیولوجیکل موقف ہے یا سماجی سروکار جس سے مفر نہیں۔ یہ موقف ظاہر بھی ہوسکتا ہے اور مضمر بھی۔ یہ ہر تخلیق کار کے اپنے اپنے انفرادی تخلیقی مزاج اور اسلوب پر ہے کہ وہ براہِ راست بھی لکھ سکتا ہے اور رمزیہ استعاراتی یا علامتی بھی۔ یہ سب ادب کے پیرایے ہیں اور سب راہیں کھلی ہوئی ہیں۔ یہ کہنا کہ کنایہ تصریح سے، ابہام توضیح سے، استعارہ تشبیہہ سے اور علامت استعارہ سے بہتر ہے، مکتبی فارمولے وضع کرنا ہے۔ یہ سب ادبی وسائل اور تدابیر ہیں، ادبی حُسن محض تدابیر میں نہیں ان کے تخلیقی استعمال میں ہے۔کوئی تدبیر بجنسہٖ اعلا یا ادنیٰ نہیں ہوتی، اس کا خوب و زشت برتنے والے پر ہے کہ اس

سے معنی آفرینی اور حسن کاری کا کیا جادو جگایا گیا ہے۔ جدیدیت میں واضح غلطی یہ ہوئی کہ تدابیر کو بجنسہٖ فن یا ادب سمجھ لیا گیا، جیسا کہ شاہ نصیر یا ناسخ کی شاعری میں ہے جو فنی ٹک سک سے تو درست ہے لیکن معنیاتی حسن کاری نہ ہونے کی وجہ سے بڑی حد تک بے روح اور سپاٹ ہے۔

بے شک ادب کے لیے فن کے تقاضے پورے کرنا پہلی شرط ہے۔ مابعد جدیدیت کے دور میں فن کی وہی اہمیت ہے جو جدیدیت کے دور میں تھی۔ فرق صرف یہ ہے کہ مابعد جدیدیت فن کے میکانکی تصور کی نفی کرتی ہے کہ فن ہرگز یہ نہیں کہتا کہ زندگی سے منہ موڑا جائے۔ زندگی سے منہ موڑ کر تو فن بھی فن نہیں رہتا۔ ادبی قدر کا مجرد تصور ہی غلط ہے کیوں کہ سچی ادبی قدر زندگی کے معنی کی حامل ہوتی ہے اور سماجی احساس اور ثقافتی سروکار سے بے نیاز نہیں ہوتی۔ غالب نے کہا تھا ''شاعری قافیہ پیمائی نہیں معنی آفرینی ہے''۔

لیکن سماجی سروکار کا مطلب سابقہ ترقی پسندوں کی فارمولائی نظریاتی وابستگی بھی نہیں۔ ترقی پسندی نے ایک نظریے کو آخری سچائی سمجھا اور اس کی پیروی کو فرض جانا۔ مابعدجدیدیت کسی نظریے کو آخری سچائی نہیں سمجھتی نہ کوئی حکم نامہ جاری کرتی ہے۔ البتہ ہر تخلیق کار آزادانہ اپنا کوئی نہ کوئی نقطۂ نظر رکھتا ہے جو کسی نہ کسی نظریۂ اقدار کی ترجمانی کرتا ہے، یہی سماجی سروکار ہے۔ نئی فکر کسی نظریے کے بارے میں گارنٹی نہیں دیتی کہ راہ نجات اس میں ہے، غرض ادیب کو آزادی ہے کہ جس نظریے سے چاہے تخلیقی معاملہ کرے۔ یہ صورت حال سابقہ تمام صورتوں سے مختلف ہے۔ اس کو یوں سمجھا جاسکتا ہے کہ ترقی پسندی ایک اور صرف ایک نظریے پر اصرار کرتی تھی۔ جدیدیت سرے سے نظریے ہی سے انکاری تھی۔ مابعد جدیدیت کہتی ہے کہ نظریے سب غلط ہیں اس لیے کہ نظریے مزاجاً جبریت آشنا اور کلیت پسند ہوتے ہیں اس لیے تخلیقی آزادی کے خلاف ہیں، البتہ ادب خلا میں نہیں لکھا جاتا، اقدار سے آزادانہ معاملہ کرنا تخلیق کار کا حق ہے اور ادب تخلیق کرنا اس حق کا استعمال کرنا ہے۔

گویا ادب میں مصنف کے اپنے انفرادی آئیڈیولوجیکل موقف یا اقداری نقطہ نظر سے مفر نہیں۔ دوسرے لفظوں میں مابعدجدیدیت کسی آئیڈیولوجی کو حتمی یا آخری سچائی

نہیں مانتی، تاہم آزادانہ نقطۂ نظریا انفرادی آئیڈیولوجیکل موقف کی ناگزیریت کو تسلیم کرتی ہے۔ یہ موقف پچھلے دونوں موقف سے مختلف ہے۔

آزاد تخلیقی مکالمہ نئے عہد کا دستخط

اس وضاحت کی بہرحال ضرورت ہے کہ جس طرح فنی تدابیر بجنسہٖ اعلا یا ادنیٰ نہیں ہوتیں بلکہ ان کا تخلیقی استعمال عمدگی کو طے کرتا ہے، اسی طرح کسی نظریے سے مجرد وابستگی یا اس کا بلند بانگ یا مضمر اظہار یا عدم اظہار بھی اعلا یا ادنیٰ کی گارنٹی نہیں بلکہ ادنیٰ اعلیٰ تخلیق کی معنویت اور حسن کاری سے طے ہوتا ہے۔ یہ بات ایک مثال سے واضح ہو جائے گی کہ ترقی پسندوں میں آئیڈیولوجی سے سب وابستہ تھے لیکن سبھی افضل نہیں، یا جو بلند کوش تھے وہ زیادہ افضل جو کم کوش تھے وہ کم افضل ہوں ایسا بھی نہیں۔ رفتہ رفتہ فیض احمد فیض سب سے زیادہ افضل اسی لیے قرار پائے کہ ان میں معنویت اور تخلیقی حسن کاری دوسروں سے نسبتاً زیادہ ہے۔ اب لیک کے دوسری طرف دیکھیے تو قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین دونوں اقبالی طور پر وابستہ نہیں تھے، دونوں کو نشانہ بھی بنایا گیا۔ انتظار حسین تو خود کو علی الاعلان رجعت پسند وغیرہ بھی کہہ دیتے ہیں، لیکن تخلیقی سطح پر دیکھیے تو دونوں کی اپنی اپنی معنویت میں بائیں بازو کی کھلی ڈلی سوچ کا جوہر موجود ہے اور دونوں بہت سے بلند بانگ ترقی پسندوں سے زیادہ ترقی پسند ہیں حالانکہ سکہ بند ترقی پسند ہرگز نہیں۔ یہ وہ معنویت ہے جو آزاد تخلیقی مکالمہ سے آتی ہے جس کو نئی فکر بہت اہمیت دیتی ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو مابعد جدید دور کے آغاز کی بہت سی نشانیاں قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کے یہاں مل جائیں گی۔ اور تو اور شاعری میں اختر الایمان اور ان کے بعد شہریار، ندا فاضلی، صلاح الدین پرویز اور بعض دوسروں کے یہاں بھی آزاد تخلیقی مکالمے کا عمل ملے گا جس کی وجہ سے یہ سکہ بند جدیدی ہیئت پسندی کے حصار سے باہر نظر آئیں گے۔ سچ پوچھیں تو یہ ادبا اور شعرا نہ پوری طرح ادھر فٹ ہوتے ہیں نہ ادھر۔ ان کے بعد آنے والے نوجوان شاعروں اور افسانہ نگاروں کو دیکھیں تو وہ تو واضح طور پر کہتے ہیں کہ وہ نہ اس نظریے کو حتمی سمجھتے ہیں نہ اس کو، یعنی وہ یقیناً اس پچویشن میں ہیں کہ

آزاد تخلیقی مکالمہ کر سکتے ہیں۔ لیکن ان کو کنفیوژ بھی کیا جاتا ہے اور کھلی ڈلی کشادہ فکر کے بارے میں ہر غلط فہمی پھیلائی جا رہی ہے۔ لیکن نئے لکھنے والے اتنے کمزور بھی نہیں کہ ان باتوں کی نفسیات کو نہ سمجھتے ہوں۔ حقیقت یہ ہے کہ آزاد تخلیقیت اور آزاد مکالمہ نئے عہد کا دستخط ہے۔ آزاد مکالمہ کا مطلب یہی ہے جینوین پر غور کرنا اور غیر جینوین کو رد کرنا کہ مغربی نئی فکر کے بہت سے عناصر ایسے بھی ہو سکتے ہیں جو ہم سے ہم آہنگ نہیں۔ بہت سی باتیں انتہا پسندانہ بھی ہیں جو ہم سے لگا نہیں کھاتیں۔ ان کا ماننا ہم پر فرض نہیں۔ ہمارا رد یا قبول ہمارے مزاج اور ہماری شرائط پر ہوگا کسی دوسرے کی شرائط پر نہیں، آزاد تخلیقی مکالمے کا مطلب یہی ہے۔

نام کسی کے حکم سے نہیں چلن سے چلتے ہیں

ایک آخری بات یہ کہ نام کیا ہو؟ نام کے بغیر نہ تو کوئی پہچان بنتی ہے نہ حوالہ۔ کوئی بحث کرے، ذکر کرے، حوالہ دے تو کس کا۔ نام کا مطلب ہے چہرہ، نام کا مطلب ہے وجود کا اقرار یا تبدیلی کا اعتراف۔ نام نہیں تو نہ اظہار ہے نہ اقرار۔ اور نام نئی تخلیقات سے طے ہوگا۔ جدیدیت یا ترقی پسندی کے ساتھ لاحقہ ''نیا'' لگا دینے سے یعنی ''نئی جدیدیت'' یا ''نئی ترقی پسندی'' کہنے سے بات نہیں بنتی کیوں کہ دونوں تضادات کا شکار ہیں اور ہم اوپر دیکھ آئے ہیں کہ نیا موقف دونوں سے آگے ہے اور دونوں سے الگ ہے۔ دنیا بھر میں اور ہندوستان پاکستان کی زبانوں میں بھی نئے دور کو پوسٹ ماڈرن اور نئی کیفیت اور نئے موقف کو پوسٹ ماڈرنزم کہا جا رہا ہے۔ اردو میں ہمارے سامنے چار اصطلاحیں ہیں: مابعد جدیدیت، بعد از جدیدیت، بعد جدیدیت، پس جدیدیت۔ اب ان میں سے کون بہتر ہے اور کون چلن میں آ رہی ہے، اس کا فیصلہ کرنا چاہیے۔ ویسے اسی پچاسی سے نئے لکھنے والے یہ برابر کہتے آئے ہیں کہ وہ الگ ہیں اور ان کی پہچان الگ ہونا چاہیے۔ لیکن چونکہ کوئی نام نہیں ہے، اس لیے کوئی نقطۂ ارتکاز نہیں ہے۔ چنانچہ نام جو بھی ہو کچھ نہ کچھ طے کرنا ہوگا۔ خود میں نے اپنی کتاب کے آخری باب میں نئے تنقیدی موقف کے لیے ''مابعد جدید'' استعمال کیا ہے اور کہا ہے کہ نام اصلاً چلن سے طے ہوتے ہیں

اور لکھنے والے طے کرتے ہیں۔ ادھر ایک بزرگ نے ''جدید تر'' تجویز کیا ہے۔ مسئلہ یہ ہے کہ ''جدیدتر'' اسم صفت ہے، ہم جدید تر ادب، جدید تر نظم، جدید تر غزل، جدید تر افسانہ تو کہہ سکتے ہیں ممیز کرنے کے لیے یا موجودہ صورت حال کے لیے یعنی جدید تر ثقافتی صورت حال۔ لیکن جدید تر سے ایسا اسم جو دور یا عہد کے نام کا یعنی زمانی ثقافتی اور نظری پورے رویّے کا احاطہ کرے، ایسا اسم وضع نہیں ہوتا۔ بہرحال اگر تبدیلی ہے تو پھر نام بھی ہے۔ اگر نام نہیں تو تبدیلی کا حوالہ بھی نہیں بن سکتا۔ جہاں تک میں سمجھتا ہوں'' مابعد جدید'' یا ''مابعد جدیدیت'' کسی فرد واحد کی اصطلاح نہیں، ہندوستان اور پاکستان کے رسائل و جرائد میں پچھلے کئی برسوں سے یہ اصطلاح چلن میں ہے۔ بہرحال اصطلاحیں سامنے ہیں، ان میں جو زبانوں پر چڑھ جائے گی وہ رائج ہو جائے گی۔

واضح رہے کہ میرا خطاب ان کرم فرماؤں سے نہیں جو اپنے اپنے تحفظات کا شکار ہیں یا جن کے ذہن کی کھڑکیاں بند ہیں بلکہ ان سے ہے جو نئے لکھنے والوں کے تئیں ذہن کھلا رکھنا چاہتے ہیں یا آزاد تخلیقی مکالمے کی اہمیت کو سمجھتے ہیں۔ فرض کیجیے کہ میں غلط یا میری بات غلط ہے تو اپنے آپ کالعدم ہو جائے گی، ورنہ ان مسائل پر غور کرنا ہم سب کی ضرورت ہے۔

کیا آگے راستہ بند ہے؟

(جدیدیت کی معدوم ہوتی ہوئی پہچان کے بعد)

کیا اردو میں ہم اس مقام پر پہنچ گئے ہیں جہاں آگے راستہ بند ہے؟ ادب بھی زندگی کی طرح ایک سفر ہے، عہد بہ عہد، منزل بہ منزل، جس میں حالات بدلتے ہیں، ترجیحات بدلتی ہیں، رویے بدلتے ہیں، لوگ بدلتے ہیں، تقاضے بدلتے ہیں، فضا بدلتی ہے، مناظر بدلتے ہیں۔ ادب بند گلی نہیں۔ تبدیلی جس طرح زندگی میں ناگزیر ہے، ادب میں بھی ناگزیر ہے۔ اس کو سب مانتے ہیں، اس میں کسی کو اختلاف نہیں۔ تبدیلی پچھلے پندرہ بیس سال سے ہوچکی ہے، خاصی ہوچکی ہے، اس وقت بھی لحظہ بہ لحظہ ہورہی ہے، صرف اردو میں نہیں تمام زبانوں میں ہورہی ہے، تخلیقی رویے بدل چکے ہیں، سچویشن بدل چکی ہے، ادب کی فضا، ادب کا مزاج اور حسیت بدل چکی ہے، بدل رہی ہے۔ آج جس طرح ادب لکھا جارہا ہے، وہ پہلے کے ادب سے مختلف ہے، اردو کی نئی پیڑھی کے ادیب اور شاعر صاف صاف کہتے ہیں کہ ان کا تعلق روایتی ترقی پسندی سے ہے نہ روایتی جدیدیت سے، ان دونوں کا زمانہ گزر چکا۔ اس پر سب کا اتفاق ہے۔

بنیادی ادبی تبدیلیوں پر اتفاق

جدیدیت نے زندگی اور سماج پر جو لعنت بھیجی تھی اور بیگانگی (alienation) تنہائی، احساسِ شکست، بےتعلقی اور لایعنیت کے جس فلسفے پر اصرار کیا تھا، وہ بڑی حد تک مغرب کی اترن تھا اور اس کا ہمارے تہذیبی حالات سے کوئی سچا رشتہ نہیں تھا۔

یہ منفی ایجنڈا تخلیقی اعتبار سے بے اثر ہو کر زائل ہو چکا، اس پر بھی سب کا اتفاق ہے۔

جدیدیت کا ادبی قدر پر زور دینا برحق تھا، لیکن بعد میں ادبی قدر کے نام پر ابہام و اہمال، رعایتِ لفظی اور استعارے و علامت پر جس طرح بالذات طور پر اصرار کیا گیا، جس طرح ہیئتی اوزار مقصود بالذات قرار پائے اور معنی آفرینی اور تازہ کاری کو نقصان پہنچا، اس کے خلاف ردِعمل عام ہے۔ آج کا اردو ادب کھری ادبی قدر یعنی فنکاری کو تو ضروری قرار دیتا ہے، لیکن میکانکی ہیئت پسندی کو رد کرتا ہے، یعنی آج کا ادب سماجی سروکار اور زندگی کے مسائل کی حرارت سے تازگی حاصل کرنے کی راہ کھولتا ہے۔ غرض ہیئتی میکانکیت کے رد، فنکاری پر اصرار، نیز تہہ دار سماجی سروکار اور زندگی کے مسائل کی حرارت سے جڑنے کا رویہ، ان چاروں باتوں پر بھی سب کا اتفاق ہے۔

جدیدیت میں نظریاتی طور پر افسانے سے افسانویت یا کہانی سے کہانی پن کے اخراج کا نعرہ لگایا گیا تھا۔ ہر چند کہ سب نے اس پر عمل نہیں کیا، تاہم علامتی تجریدی کہانی کے نام پر زیادہ تر لغو نگاری کو فروغ حاصل ہوا۔ ادھر ایک مدت کے بعد اس رجحان کا کھوکھلا پن ثابت ہو چکا ہے، تخلیقی رویوں میں تبدیلی آ چلی ہے۔ نہ صرف کہانی میں کہانی پن اور وسیع پیمانے پر بیانیہ کی بحالی ہوئی ہے، کہانی ایک بار پھر صدیوں کے کتھا کہانی کے تقاضوں سے بھی جڑ گئی ہے، حکایت، تمثیل اور داستانی پیرایوں کی تخلیقی بازیافت مشرق کے تہذیبی حوالے سے valid قرار پا چکی ہے۔ فکشن میں سماجی اور تہذیبی معنویت کا جو عرفان عام ہوا ہے تو ادھر ناول پر زیادہ توجہ ہونے لگی، اور کہانی بھی اپنے کھوئے ہوئے قاری کو ڈھونڈھنے لگی ہے۔ ان نکات پر بھی سب کا اتفاق ہے۔

جدیدیت نے کھلم کھلا قاری کو نظر انداز کیا تھا۔ ہندوستان میں اردو یوں بھی اپنی بقا کے مسائل سے دو چار ہے۔ قاری کو نظر انداز کرنے سے جو نقصان ہونا تھا، سو تو سامنے کی بات ہے۔ لیکن ادھر کا ادب اس نقصان کو پورا کرنا چاہتا ہے اور قاری کی تلاش میں ہے۔ اس پر بھی سب کا اتفاق ہے۔

ترقی پسندی کی کوتاہیوں پر اتفاق

ترقی پسندوں نے سامراج دشمنی، آزادی، حریت اور وطن دوستی پر زور دیا تھا۔ آزادی ملنے کے بعد اس ایجنڈے کا ختم ہونا ضروری تھا۔ لیکن ترقی پسندوں کا عوام دوستی کا رویہ مثبت تھا، البتہ کھوکھلی رومانیت، نعرے بازی اور پارٹی کی جکڑ بندی نے اس کو سطحی جذباتیت میں بدل دیا۔ یہ حقیقت ہے کہ ادب کا فطری رشتہ مظلوم و مجبور کے ساتھ ہے، ادب ظالم اور جابر کے ساتھ ہو ہی نہیں سکتا۔ اب عوام فقط کسان مزدور ہی نہیں، مظلوم اور استحصال کا شکار عوام subaltern کی تعریف بھی بدل گئی ہے، پوری انسانی آبادی میں سماج کی مختلف سطحوں پر عورتوں کی تمام آبادی بھی ظلم بے انصافی اور استحصال کا شکار ہے۔ (gender politics حاشیائی انسانیت کا الگ موضوع ہے) اس طرح فقط کسان، مزدور، دیہات ہی نہیں، شہروں کی دبی کچلی نظر انداز کی ہوئی آبادیاں، صدیوں سے سماجی جبر کی چکیوں میں پستی چلی آرہی نچلی ذات برادریاں یعنی دلت اور caste politics یکسر مختلف اور بھیانک عوامی مسئلہ ہے۔ فرقہ واریت کا مسئلہ بھی پہلے سے کہیں گہرا، پیچیدہ اور شدید ہو چکا ہے۔ تمام زندہ زبانوں میں ان مسائل کا در آنا فطری ہے۔ اردو میں بھی سماجی مسائل سے تخلیقی معاملے کا آغاز ہو چکا ہے۔ اس میں اور سابقہ سکہ بند ترقی پسندی میں فرق یہ ہے کہ اب موضوع مقدم اور ادب موخر نہیں۔ سگنیفائر اور سگنیفائڈ دونوں sign کی دو طرفیں ہیں۔ موضوع وہی ہے جو ادب بن کے آتا ہے۔ چنانچہ ادب میں فنکاری اور موضوع (یا معنی) الگ الگ یا متصادم نہیں، موضوع وہی ہے جو فنکاری ہے کیونکہ ادب کا مقصود جمالیاتی اثر ہے، اور اثر آفرینی نرا موضوع نہیں۔ ادب نہ اخبار ہے، نہ نعرے بازی، نہ پارٹی پروپیگنڈہ۔ نئی نسل اس فرق کو خوب سمجھتی ہے۔ گویا ادب کے ادب ہونے کے مسئلے پر بھی سب کا اتفاق ہے۔

فنکاری کے تقاضوں کے ساتھ انحرافی اور احتجاجی لے ضروری

ترقی پسندی بغاوت کی زبان بولتی ہوئی آئی تھی، یہ زبان اردو کو بہت راس آتی

ہے۔ (یوں بھی ادب اسٹبلشمنٹ اور اقتدار کے دوسری طرف ہوتا ہے) مگر ادعائیت اور کٹرپن بغاوت کی ضد ہیں، یعنی سیاسی جکڑبندی نے آزاد خیالی کو پنپنے نہیں دیا۔ ترقی پسندی نے اقتدار کی ہمنوائی اختیار کی اور اپنے خنجر سے آپ خودکشی کرلی۔ ادب کے احتجاجی کردار کی بحالی اب پرانی ترقی پسندی میں ممکن نہیں، اول اس لیے کہ روایتی ترقی پسندی آزاد خیالی اور غیرمقلدیت کی ضد ہے اور دوسرے یہ کہ سطحی رومانیت احتجاج کو بھی جذباتی دلدل میں بدل کر رکھ دیتی ہے۔ ضرورت ہے فنکاری کے تقاضوں کے ساتھ ادب کی احتجاجی اور انحرافی لے پر تخلیقی توجہ کرنے کی۔ اس امر سے بھی شاید ہی کسی کو انکار ہو۔

اقتداری موقف سے مفر نہیں

تاہم اس میں کلام نہیں کہ ترقی پسندی ایک ideological construct تھی لیکن اس آئیڈیولوجیکل تشکیل کی جو تعبیریں کی گئیں اور جس انقلاب کا خواب دیکھا گیا، وہ پاش پاش ہوچکا اور اس کے ساتھ ساتھ روایتی ترقی پسندی بھی۔ فی زمانہ مارکسیت ایک کھلا ہوا جدلیاتی فلسفہ ہے جس کی کشادہ تعبیروں کا عالمی سطح پر آغاز ہوچکا ہے۔ ہندوستان میں بھی یہ سلسلہ جاری ہے۔ ہمارا سماج مختلف الاوضاع، مختلف العناصر سماج ہے۔ یہ ایک کثیر مذہبی اور کثیر لسانی سماج ہے۔ ایسے سماج میں فاشزم سے مقابلے کے لیے اور انسانی صلاح و فلاح اور سماجی انصاف کے لیے سوشلزم کی آزاد تعبیروں کے علاوہ دوسرا کوئی راستہ نہیں۔ لیکن اس کی گنجائش پرانی ترقی پسندی میں نہیں اور جدیدیت کا تو سوال ہی نہیں اٹھتا کیونکہ جدیدیت نے تو سرے سے سماجی وابستگی کی جڑ ہی کاٹ کر رکھ دی تھی۔ اس سے بھی شاید ہی کسی کو اختلاف ہو۔

ادب میں نہریں بند کرنے کا رویہ

ظاہر ہے کہ ترقی پسندی اور جدیدیت اپنی اپنی راہ طے کرچکی ہیں، بچے کھچے اثرات چلتے رہتے ہیں، لیکن ان دونوں میں سے کوئی بھی اب حاوی رویہ نہیں۔ ان

کی راہ نمٹ چکی۔ اگر ایسا ہے تو پھر سوال اٹھتا ہے کہ اس کے بعد راہ کیا ہے؟ بعض کرم فرما البتہ سمجھتے ہیں کہ جدیدیت کے بعد آگے بڑھنے کی کوئی راہ نہیں۔ ان کا خیال ہے کہ آگے راستہ بند ہے۔ ان کو ضد ہے کہ جدیدیت ادب کا اصل الاصول ہے اور حرفِ آخر ہے۔ جدیدیت کے بعد کسی تبدیلی کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ ظاہر ہے کہ یہ رویہ نہ صرف حقیقت سے میل نہیں کھاتا بلکہ تحکمانہ اور غیر صحت مند بھی ہے۔ تاہم ہمارے بعض کرم فرما جن کا رشتہ ادب کی سچائی سے کٹ چکا ہے وہ ایسا سوچنے پر مجبور ہیں۔ جدیدیت کے بعد جو نئی سوچ ہے، جو نئی صورتِ حال ہے، جو نئے تقاضے ہیں، جگہ جگہ جو نئی تبدیلیاں آرہی ہیں، جن کا اوپر ذکر کیا گیا، کیا ان سب سے آنکھیں چرائی جا سکتی ہیں؟ جدیدیت کے بعد کے دور کے لیے ہر جگہ ''پوسٹ ماڈرن ازم'' کی اصطلاح استعمال ہورہی ہے جو آج کی پیچیدہ صورتِ حال اور مختلف رویوں کا احاطہ کرتی ہے۔ کوئی دوسری اصطلاح وضع ہوئی ہو تو مجھے اطلاع نہیں۔ اصطلاحیں آسمان سے نہیں اترتیں۔ یہ حالات اور عوامل کی رو سے وضع ہوتی ہیں، اور تبدیلیوں سے چلن پکڑتی ہیں۔ سوال یہ ہے کہ آج بہت سی زبانوں میں نئی تبدیلیوں کے لیے مابعدِ جدیدیت اپنے اپنے معنوں میں اپنے اپنے طور پر استعمال ہورہی ہے تو ہمارے یہاں تبدیلیوں پر راستہ کیوں بند ہے۔ کیا یہ ذہنوں پر پہرہ بٹھانا نہیں؟ کیا اس سے جبر کی بو نہیں آتی؟ کیا یہ ویسا جبر نہیں جو ترقی پسندوں نے جدیدیوں پر روا رکھا تھا، اور اب جدیدیت کے بچے کھچے ٹھیکیدار نئے لکھنے والوں پر روا رکھ رہے ہیں۔ کیا یہ سلسلہ cyclic نہیں، شاید تاریخ خود کو دہرا رہی ہے۔ نئی پیڑھی کے ایک شاعر کا شعر ہے:

تم ہی صدیوں سے یہ نہریں بند کرتے آئے ہو
مجھ کو لگتی ہے تمھاری شکل پہچانی ہوئی

آگے کا راستہ بند کرنے کا ایک خاص طریقہ یہ ہے کہ طرح طرح کی غیر ذمہ دارانہ باتیں کرکے نئی پیڑھی کے لکھنے والوں کو کنفیوز کیا جائے، issues کو خلط ملط کیا جائے۔ جب ذہن ہی صاف نہ ہوں گے تو آگے کا راستہ نظر ہی کیسے آئے گا۔

تنقید اور تخلیق کے رشتے میں دراڑ : فنکار نقاد سے منکر

ایک مسئلہ اور بھی ہے اور اس کو بھی صاف کر لینا چاہیے۔ تنقید ادب کی حریف نہیں، حلیف ہے۔ محمد حسن عسکری تھے یا احتشام حسین یا آل احمد سرور، ان کی اپنی اپنی جو بھی کوتاہیاں رہی ہوں، لیکن ان کا رویہ تخلیق کار کے ساتھ ایک ہمدرد کا، ایک مشفق کا تھا۔ ان کے بعد دو طرح کے رویے سامنے آئے، ایک دادا گیری، پھکڑ پن، مسخرے پن اور طنز و تضحیک کا، اور دوسرا تحکمانہ اور آمرانہ رویہ ہمہ دانی کا یعنی جو فنکار کو حقیر، بے مایہ، لچر و پوچ سمجھتا ہے۔ ان دونوں رویوں سے تنقید کو جو نقصان پہنچا سو تو پہنچا، ایک شدید نقصان یہ ہوا کہ تنقید اور فنکار میں جو مخلصانہ رشتہ تھا اس پر گہری چوٹ پڑی۔ تنقید جو تخلیق کی حلیف تھی، اس کی حریف ہوگئی۔ ان دونوں کے رشتے میں دراڑ آ گئی۔ فنکار نقاد کو شک و شبہ سے دیکھنے لگا۔ تنقید اور تخلیق میں سخن فہمی، آگہی، دانش وری اور باہمی لطف و تاثیر کا جو رشتہ تھا، وہ ٹوٹ سا گیا، نقاد کا اعتبار جاتا رہا، یہاں تک کہ فنکار نقاد سے منکر ہوگیا۔ نقاد سے منکر ہونے میں بھی اتنا نقصان نہیں تھا، لیکن آج کا فنکار تنقید کے تفاعل سے بھی منکر ہو چکا ہے۔ اب تنقید پڑھی جاتی ہے قدر شناسی، قدر سنجی یا دانش وری کے لیے نہیں بلکہ پگڑی اچھالنے کے لیے، پھکڑ بازی کا لطف لینے کے لیے، یا پھر تحکمانہ یا آمرانہ جملوں، ہدایت ناموں یا ادبی فتووں کے لیے۔ اس سے تنقید کے ساتھ تو جو ہونا تھا سو ہوا، فنکار کی ادبی سوچ پوری طرح alienate ہوگئی ہے۔ چنانچہ اگر آج اکثر ذہن کنفیوژ ہیں تو اس میں حیران ہونے کی بات نہیں، جب سوچنے کے وسائل خود ہم نے مجروح کر دیے تو آگے راستہ بند کیونکر نظر نہ آئے گا؟

عالمی صورتِ حال میں جس طرح کا کرائسس آف کلچر ہے، ویسا اردو میں تنقید کا کرائسس ہے جس نے تخلیق کو خلجان میں مبتلا کر دیا ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو یہ کرائسس نوجوانوں کا نہیں کچھ بوڑھوں کا لایا ہوا ہے جو عمر رسیدہ ہیں اور سابقہ رویوں کے اسٹیبلشمنٹ سے جڑے ہونے کی وجہ سے نئے ادبی رویوں کے تئیں جن کا رویہ ہمدردانہ اور غیر جانبدارانہ ہو ہی نہیں سکتا۔ (اگر خود میرا رویہ ایمان دارانہ نہیں تو

یہ الزام مجھ پر بھی عاید ہوسکتا ہے) تبدیلی کے خدوخال صاف نمایاں ہیں، رویے، رجحان، مزاج، ترجیحات سب بدل رہے ہیں، اصناف بدل رہی ہیں، پورا منظرنامہ بدل رہا ہے، اقدار کی ہماہمی، کھلا ڈلا سماجی سروکار، اور تہذیبی شناخت کے ساتھ آگے کی راہ صاف کھل رہی ہے لیکن اپنے کرائسس میں مبتلا ہمارے بہت سے سن رسیدوں کو آگے راستہ بند نظر آتا ہے۔

مابعدِ جدیدیت کا مطلب ہے نظریے کی غلامی سے نجات

ان کا ایک طریقہ نظریے کی دہائی دینا بھی ہے۔ بیشک نظریوں کا بھرم ٹوٹ چکا ہے۔ جب ترقی پسندی اور جدیدیت سے اعتبار اٹھ گیا تو اب مابعد جدیدیت ایک اور نظریہ کیوں؟ نظریے سب رد ہوگئے تو پھر نظریے کا طوق کیوں، ہم تو کسی نظریے میں یقین نہیں رکھتے، ہم تو آزاد لکھیں گے۔ تنقید کے بے اعتبار ہونے کے بعد ادبی سوچ چونکہ کنفیوژ ہوچکی ہے، اور آگہی دشمنی کی فضا عام ہے، اس کا اندازہ ہی نہیں کہ نظریے کا غلام نہ ہونا اور مسائل سے آزادانہ کھلا ڈلا تخلیقی معاملہ کرنا ہی تو مابعد جدید تخلیقی رویہ ہے۔ لیکن مابعد جدید سوچ یہ بھی کہتی ہے کہ تخلیقی معاملہ کتنا ہی آزاد کیوں نہ ہو، تخلیق زندگی کے بارے میں کچھ نہ کچھ اندازِ نظر ضرور رکھتی ہے، اور یہ اندازِ نظر اقداری ترجیحات پر مبنی ہوتا ہے۔ انھیں اقداری ترجیحات کا ایک نام آئیڈیولوجیکل موقف ہے۔ کوئی کتنا بھی آزاد کیوں نہ ہو کچھ نہ کچھ اقداری ترجیحی سوچ ضرور رکھتا ہے۔ گویا مابعد جدیدیت نظریہ نہیں، نظریوں کا رد ہے۔ دوسرے لفظوں میں آزاد تخلیقیت جس پر نئی پیڑھی زور دیتی ہے اس کا دوسرا نام مابعد جدیدیت ہے۔ اس اعتبار سے مابعد جدیدیت کی راہ ترقی پسندی اور جدیدیت دونوں سے الگ ہے کہ مابعد جدیدیت کسی سکہ بند نظریے کو نہیں مانتی لیکن آزادانہ آئیڈیولوجی کے تخلیقی تفاعل کی منکر بھی نہیں۔ ترقی پسندی اور جدیدیت کے بعد کے (یعنی مابعد جدید) ادب کی سب سے بڑی پہچان یہی ہے کہ اس میں سماجی سروکارا کہرا اور سطحی نہیں کیونکہ وہ کسی پارٹی مینی فیسٹو کا محتاج نہیں بلکہ فنکار کی تخلیقی بصیرت کا پروردہ ہے۔ تعجب ہے کہ نئے ادبی رویوں کا یہ صریحی فرق مجھ کو تو صاف دکھائی دیتا ہے، میرے بعض سینئر ہم

عصروں کو نہیں۔ لیکن وہ بعض نئی بصیرتوں کا فائدہ بھی اٹھاتے ہیں، یعنی وہ جانتے سب کچھ ہیں فقط اقرار کرنا نہیں چاہتے۔ ممکن ہے کہ میرا بھی اگر کوئی اسٹبلشمنٹ ہوتا تو میں بھی سچ بولنے سے گریز کرتا۔ ظاہر ہے ادب سود و زیاں کا کھیل نہیں۔ سچ بولنا خطرہ مول لینا ہے۔

ادب اور نظریہ (آگہی) میں رشتہ۔ نظریہ تخلیق کا بدل نہیں

ان حالات میں بعض بنیادی باتوں کو نگاہ میں رکھنا ضروری ہے۔

ادب اور نظریے میں پُر اسرار رشتہ ہے۔ ادب نظریے سے متاثر ہوتا بھی ہے اور ادب نظریے کو متاثر کرتا بھی ہے۔ یہ لین دین دوطرفہ ہے، تاہم ادب اور نظریے میں ایک اور ایک کی نسبت نہیں۔ ادب زندگی کی طرح گوناگوں، تہ در تہ، رنگارنگ اور متنوع ہے۔ زندگی جس طرح رازوں سے بھرا بستہ ہے، ادب بھی رازوں سے بھرا بستہ ہے۔ نظریہ ان رازوں کا بھید جاننے کا متمنی ہے، لیکن جس طرح زندگی کے سارے بھید بڑے سے بڑے فلسفی اور اولیا بھی نہیں پا سکے، ادب کے سارے بھید بھی کوئی نظریہ (تھیوری یا تنقید) نہیں پا سکتی۔ جس طرح زندگی لامحدود ہے، اسی طرح ادب بھی لامحدود ہے جبکہ نظیریہ محدود محض ہے۔ ادبی تخلیق میں رنگا رنگی زندگی سے آتی ہے۔ زندگی بہر حال ادب سے بڑی ہے، اسی طرح ادب بہر حال نظریے سے بڑا ہے۔ نظریہ دن کی روشنی ہے۔ ادب دن رات کے اندھیرے اجالے اور دھندلکوں کا کھیل ہے۔ نظریہ تعقل ہے، ادب احساس و جذبہ و وجدان و تخیئل کا گھال میل ہے۔ نظریہ ٹھوس زمین پر چلتا ہے۔ ادب ان دیکھے آسمانوں کی خبر لاتا ہے، پاتال کی گہرائیوں کو ناپتا ہے۔ نظریہ جاگنے کا عمل ہے، ادب سوتے جاگتے کو ملانے کا عمل ہے جس میں خواب اور حقیقت، شعور اور لاشعور ضم ہوکر انسان کی سائیکی کی ان گہرائیوں کا پتا دیتے ہیں جو ناقابلِ تسخیر ہیں۔ غرض یہ کہ ادب ادب ہے اور نظریہ نظریہ۔ دونوں کی اپنی اپنی دنیا ہے، کوئی کسی کا بدل نہیں۔ نظریہ فلسفہ ہے۔ فلسفہ تخلیق کا بدل نہیں، ہو بھی نہیں سکتا، نہ ہی فلسفہ اس کا مدعی ہے۔

اگر یہ بات سمجھ لی جائے تو پھر کوئی کیسے کہہ سکتا ہے کہ ادب نظریے کا پابند

ہوسکتا ہے۔ یہ تو ایسا ہے کہ کوئی ہر لحظہ بدلتے آسمان کو مٹھی میں بند کرنا چاہے۔ البتہ نظریہ ادب فہمی ہے۔ اگر آپ جاننا چاہیں کہ ادب کیا ہے، اچھا ادب یا نا ادب کیا ہے، ادب کی نوعیت و ماہیت کیا ہے، ادب اور زندگی میں کیا رشتہ ہے، زبان ادب میں کیونکر جادو جگاتی ہے، معنی آفرینی، تہہ داری، جدت و ندرت کیا ہیں، نشاط و کیف، اثر پذیری اور جمالیات کیا ہیں، اقدار کیا ہیں، اور انسان، سماج اور تہذیب میں کیا رشتہ ہے اور ادب میں ان پر اسرار رشتوں کی نبض کس طرح ڈوبتی ابھرتی اور جمالیاتی فن پارہ بنتی ہے تو ان امور کی افہام و تفہیم یا ادبی تربیت کی کوئی بھی کوشش دراصل نظریہ فہمی یا نظریہ سازی (یا تھیوری) کی کوشش ہوگی اور تخلیقی عمل کی ذمہ داریوں کی آگہی اور ادب شناسی کے لیے اس کی اہمیت کم و بیش ویسی ہوگی جیسے زندہ رہنے کے لیے سانس لینے کی۔

تو آیئے دیکھیں کہ مابعد جدیدیت تخلیق اور نظریے یا تخلیق اور تنقید کے رشتے کو کس طرح دیکھتی ہے، لیکن مابعد جدیدیت بھی کیوں، یہ تو محض ایک اصطلاح ہے۔ اصل چیز تو وہ نیا فلسفۂ ادب (تھیوری) ہے جس نے نئی تبدیلیوں کے لیے ذہنی فضا تیار کی ہے۔ زیر نظر بحث سے ایسی بہت سی غلط فہمیاں اپنے آپ کالعدم ہوجائیں گی جو یہ مان کر پھیلائی جاتی ہیں کہ تنقید یا نظریہ تخلیق کا مدِ مقابل ہے یا اس پر حاوی ہونا چاہتا ہے یا نظریہ تخلیق کو فروتر سمجھتا ہے۔

تخلیق کی لامحدودیت

ادب کے بارے میں اس بات کو ذہن میں رکھنا بہت ضروری ہے کہ تخلیق finite نہیں ہے۔ تخلیق کو finite کرنے یا finite کی راہ پر ڈالنے کی کوشش نہ صرف فعلِ عبث ہے بلکہ تخلیق کے مزاج ہی کے خلاف ہے۔ ادب بہتا پانی ہے یہ کناروں کو توڑنے، موجوں کے ٹکرانے، نئی کھیتیوں کو سیراب کرنے کا عمل ہے۔ یہ عمل finite کی ضد ہے۔ ادب اَن دیکھی کو دیکھنے، اَن کہی کو کہنے، اَن سنی کو سننے، اَن چھوئی کو چھونے کا عمل ہے۔ ایسی اَن کہی کو کہنے کا جس کی خود ادب کو خبر نہیں، شاید کبھی ہوگی بھی نہیں۔ ادب میں خبر اتنی ہی اہم ہے جتنی بے خبری، نگاہ اتنی ہی اہم

ہے جتنی کم نگہی، شعور اتنا ہی اہم ہے جتنی لاشعوری، یا بیان اتنا ہی اہم ہے جتنا تحت بیانی۔ تخلیق کی کافر ادائی بہت کچھ وہی ہے جو حسن والوں کا شیوہ ہے یعنی بقول غالب ع - سادگی و پرکاری بیخودی و ہشیاری جو دونوں باہمدگر ایک دوسرے کی تنقیض ہیں، گویا ادب مانوس کو منسوخ کرنے اور منسوخ کو مانوس بنانے کا عمل ہے، دوسرے لفظوں میں ادب میں گویائی ہی سب کچھ نہیں، خاموشی بھی بہت کچھ ہے، جہاں 'معلوم' کے پر جلتے ہیں، تخلیق کے حضور میں ہر علم ہر نظریہ جھوٹا، مقید، مجبور اور محدود رہ جاتا ہے۔ ادب کی ہر کہانی infinite کے تفاعل کی نئی داستان کہتی ہے، جہاں تجربہ متحیر اور زبان گنگ رہ جاتی ہے۔ ادب کا کام متعینہ اقدار کی پاسداری نہیں، ہر فن پارہ کسی نئی سچائی کا اثبات ہے، اس طرح ادب ایسی بصارت اور ایسی بصیرت ہے جو متعینہ علوم کی حدود سے آگے جاتی ہے۔ ادب میں آئیڈیولوجی بھی وہی سچی اور کھری ہے جو متعینہ اور متوقع کو نہ دہرائے، بلکہ غیر متوقع کو، اَن جانے اَن دیکھے کو دکھا سکے۔ ادب بے نام کو نام، بے آواز کو آواز دینے کا عمل ہے، یا ایسے سُر کو سننے اور گانے کا جو سنگیت کے راز کا محرم تو ہو لیکن پہلے کبھی گایا یا سنا نہ گیا ہو۔

تھیوری : ادب کا عرفان

ہائے کمبخت کو کس وقت خدا یاد آیا

غرض نئی آگہی کا یہ وہ منظرنامہ ہے جس کے قلب میں تخلیق ہے۔ اس گفتگو سے اتنی بات واضح ہے کہ نظریہ (تھیوری یا آگہی) مقصود بالذات نہیں، یہ ادب کا عرفان ہے، اور عرفان اس لیے کہ تخلیق کی نوعیت اور ماہیت کو جانا جا سکے۔ اصل توجہ ہے ہی تخلیق پر، اور اسی لیے مابعد جدیدیت کو ''تخلیقیت کا جشنِ جاریہ'' کہا جاتا ہے، یا بعض لوگ اسے تخلیقیت کی نئی لہر سے تعبیر کرتے ہیں۔ کوئی کسی نظریے کو مانے تو، نہ مانے تو، تخلیق سے کسی کو مفر نہیں۔ اور تخلیق وہی ہے جو زندگی کی حرکت و حرارت سے رشتہ رکھتی ہو اور فنکاری کے تقاضے پوری کرتی ہو۔ اگر ایسا نہیں تو وہ تخلیق نہیں، ماس میڈیا کی چیز ہے، یعنی دوسرے لفظوں میں غیرِ ادب ہے۔ مابعد جدیدیت متعدد

کیا آگے راستہ بند ہے؟

نظریوں کے اثبات و نفی کا یعنی تکثیریت کا فلسفہ اسی لیے ہے کہ تخلیقیت کا رمز بو قلمونی ہے، کسی ایک نظریے یا سسٹم کی غلامی جبر اور ادّعائیت کی طرف لے جاتی ہے جو سچی تخلیق کی نفی ہے۔ مرکز اسی لیے منہدم ہو جاتا ہے کہ مرکز اور تکثیریت دونوں سچائی ہیں، اور دونوں میں کشاکش ہے۔ اس کشاکش کو سمجھنا طرفوں کو کھولنا اور تخلیق کی آزادی میں شامل ہونا ہے۔ ہر مرکز (یا نظریہ یا مقتدرہ یا سسٹم) جبر پر قائم ہے، کیونکہ وہ پنپتا ہی اپنے other کو نظر انداز کر کے ہے۔ اس معنی میں تکثیریت other یعنی نظر انداز کیے ہوئے دبے کچلے مظلوم انسانوں، قبائل، ذات برادریوں، دلتوں، مذہبی، لسانی اور تہذیبی اقلیتوں اور ذیلی تہذیبوں پر توجہ کرنے اور ان کا دکھ درد سمجھنے کا فلسفہ ہے۔ یہ سامنے کی بدیہی باتیں ہیں۔ لیکن اردو میں غلط فہمی پھیلانے والے بھی خوب مسخرے ہیں۔ (غالب نے ایک جگہ لکھا ہے کہ قاضی مسخرا... ہے)۔ تخلیقیت کے اس کھلے ڈلے جشن مین اور تخلیق کے دبے کچلے پچھڑے طبقوں کے دکھ درد میں شریک ہونے میں بمبئی کے ایک مسخرے سابق مدرس کو مغرب کا استحصالی شکنجہ نظر آتا ہے۔ سبحان اللہ، alienation بیگانگی، بے تعلقی اور لایعنیت کی وکالت کرتے وقت تو مغرب کا استحصالی شکنجہ ان لوگوں کو نظر نہ آیا، اور اب جو ادب اس بیہودگی اور لایعنی نقالی سے آزاد ہو رہا ہے، اور آزاد خیالی کی تکثیری فضا میں اپنی نظر، اپنے مسائل، اپنے تشخص اور اپنے تہذیبی حوالے اور کشادہ مارکسیت کی نئی تعبیروں کی فضا بن رہی ہے تو موصوف کو اپنا ''شوگر ڈیڈی'' اور ''بچپن کے لالی پاپ'' یاد آرہے ہیں، ہائے کمبخت کو کس وقت خدا یاد آیا!

گمراہی کس آسانی سے پھیلتی ہے۔ حال ہی میں بمبئی سے کہانیوں کی ایک خوبصورت کتاب آئی ہے، 'عرض حال' میں ترقی پسندی اور جدیدیت کے رد کے بعد بغیر جانے بغیر سوچے لکھتے ہیں کہ ''مابعد جدیدیت سرمایہ دارانہ ہے''۔ یہ بن سوچے لالی پاپ کو اچک لینے کا عمل ہے جس کی جتنی داد دی جائے کم ہے۔ یہ وہ لوگ ہیں خود جن کے قدم نئے راستے پر ہیں، وہ چل رہے ہیں، لیکن عافیت اسی میں سمجھتے ہیں کہ کہتے جائیں کہ آگے راستہ بند ہے۔

تکثیریت کے کئی روپ

تکثیریت کے فلسفے کے کئی روپ ہیں، دلت، native دیسی داد، بھاشاازم، ہندوستانی فیمنزم، پوسٹ کولونیل۔ ہم جو بھی نام چاہیں دے سکتے ہیں۔ لیکن نام یا اصطلاحیں اہم نہیں، یہ اپنے آپ طے پاجاتی ہیں، صورت حال کے اثر سے اور رواج اور چلن کے تقاضوں سے۔ مابعد جدیدیت محض ایک cover term ہے، یہ نام ہے کئی رویوں کے مجموعے کا جس کی پوری تعریف ممکن نہیں، اور جس کا استعمال مختلف معاشروں اور مختلف زبانوں میں مختلف طور پر ہورہا ہے۔ یہ کون کہتا ہے کہ ہم دوسروں کے طور کی تقلید کریں۔ اردو کو اپنا طور خود وضع کرنا ہے۔ وہ وضع ہورہا ہے اور ہم چاہیں یا نہ چاہیں یہ ہوتا جائے گا۔ ادھر بعض لوگوں نے طرح طرح کے انوکھے نام تجویز کیے ہیں۔ ادب سیاست کا میدان نہیں ہے کہ ہر علاقہ اور ہر ذات برادری اپنی پارٹی بنالے اور اس پر اصرار کرے۔ ادب میں ہر شے رواج اور چلن اور کلچر کی صورتِ حال سے طے ہوتی ہے۔ اصطلاحیں الل ٹپ نہیں سمجھائی جاتیں، ضروری ہے کہ ان میں ادبی اور تہذیبی معنویت ہو، مقامی بھی، قومی بھی، اور عالمی بھی۔ ورنہ وہی کلھیا میں گڑ پھوڑنے والی بات ہوگی۔ ایک سوال یہ بھی ہے کہ نئی نسل سے مراد کون سی نسل ہے۔ اردو کے بعض فضلا بہت زرخیز ذہن رکھتے ہیں، وہ ستر کی نسل، اسی کی نسل، نوے کی نسل، ہر دہائی کی نسل کو الگ سمجھتے ہیں۔ ان کو نہیں معلوم کہ ادب میں رویے و رجحان سال بہ سال نہیں بدلا کرتے، نسلیں پیڑھیاں صفر لگانے سے نام نہیں پاتیں، اپنی معنویت اور تاریخی اور ادبی عوامل سے شناخت پاتی ہیں۔ ہندی، بنگالی، کنڑ اور بہت سی دوسری زبانوں والے ایمرجنسی کے بعد یعنی 1976 سے اُتر آدھونکتا (مابعد جدیدیت) کا آغاز کرتے ہیں یا اسی کی دہائی سے۔ ہمارے یہاں بھی فضا لگ بھگ اسی زمانے میں بدلنا شروع ہوئی یعنی 1980 کے بعد سے، اور اسی کو زمانی آغاز مان لینے میں حرج نہیں۔

اردو مابعد جدیدیت مغرب کی نقالی نہیں

مابعد جدیدیت اگر تکثیریت کا فلسفہ ہے، جو یہ ہے، تو لامحالہ اس کے خدوخال

ہر جگہ الگ ہوں گے۔ میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں کہ انگریزوں کا پوسٹ ماڈرن ازم وہ نہیں جو فرانسیسیوں کا ہے، یا یورپی ملکوں کا پوسٹ ماڈرن ازم وہ نہیں جو امریکہ کا ہے۔ اس طرح اگر برطانیہ اور امریکہ کا ادب الگ الگ مزاج رکھتا ہے تو ہندوستان کا یا جنوبی ایشیا کا پوسٹ ماڈرن ازم یورپ یا امریکہ کے پوسٹ ماڈرن ازم سے الگ کیونکر نہ ہوگا۔ خود ہندوستان میں بنگالی ہو کہ ہندی، گجراتی، مراٹھی ہو کہ ملیالم، کنڑ، ہر جگہ مقامی تقاضے الگ الگ ہیں، مسائل الگ ہیں، تہذیبی اطوار الگ ہیں، تو اردو مابعد جدیدیت کا طور جس طرح مغرب کے پوسٹ ماڈرن ازم سے الگ ہوگا، اسی طرح ہندی، بنگالی، مراٹھی کی اُتر آدھنکتا سے بھی الگ ہوگا۔ بیشک بعض بصیرتیں بنیادی نوعیت کی ہیں، مثلاً مرکز، سسٹم یا وحدانی نظریوں پر سوالیہ نشان لگ جانا، یا تکثیریت پر اصرار یا subaltern اور other پر توجہ، زبان کا سماجی عمل ہونا اور تہذیب سے متعین ہونا، معنی کا سیال ہونا، زبان کا خیال کا میڈیم نہیں بلکہ خیال کی شرط ہونا، ادب کا حقیقت کو خلق کرنا، متن سے متن کا خلق ہونا یا بین المتونیت، نظریے کا رد لیکن ادب کا بہرصورت سماجی ڈسکورس کا حامل ہونا اور فنکار کا آزادانہ اپنی اقداری ترجیحات کا اختیار کرنا، یعنی ادب اور آرٹ کا انسان، سماج، تہذیب اور آئیڈیولوجی کے رشتوں کی نئی معنویت سے جڑنا، ان اور ان سے ملتے جلتے بہت سے امور کی توجیہات ہر ادبی کلچر میں اس کی اپنی روایات کی رو سے الگ الگ ہوسکتی ہیں۔ اردو میں ان میں سے بہت سی بصیرتوں اور نکات کی توثیق خود ہماری مشرقی روایات سے ہوتی ہے۔ آگے چل کر ادبی بازیافت اور بازآفرینی کیسے ہوگی، یہ یکسر ہمارے ادبی مزاج اور ہماری افتادِ طبع کی بنا پر طے ہوگا۔ آزادانہ ردوقبول کا عمل بھی ایک طرح سے تخلیقی عمل ہے اور تہذیبوں کے آرپار جاری رہتا ہے۔ ایسا ہمارے یہاں بھی ہورہا ہے۔ لیکن نہیں کہا جاسکتا کہ آگے چل کر تہذیبی پیوندکاری کی نوعیت کیا ہوگی، یہ تاریخی عمل ہے۔ لیکن ان نقوش سے زیادہ وہ نقوش اہم ہیں جو خاص ہمارے تہذیبی اور ادبی حالات کے پیدا کردہ ہیں، اصلاً یہ ہماری مابعد جدیدیت کو مغرب کے پوسٹ ماڈرن ازم سے الگ پہچاننے میں زیادہ معاون ہوں گے۔ مثلاً مغرب میں اعلان کیا جاچکا ہے (سیموئل بیکٹ) کہ

"We are only playing end game"

مغرب کے لیے یہ صحیح ہو سکتا ہے، لیکن یہاں end game کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ یہاں برصغیر میں آزادی کے بعد ایک new beginning کی شروعات ہو رہی ہے۔ مشہور امریکی مفکر فوکویاما end of history کی بات کرتا ہے۔ پچھلے سال واشنگٹن میں اس کا لکچر سننے کا اتفاق ہوا، کتاب میں پہلے دیکھ چکا تھا، مغرب میں کلچر کا کرائسس اور انسان کا کرائسس اپنی انتہا کو پہنچ رہا ہے جو وہاں کے پوسٹ ماڈرن ازم کا حصّہ ہے۔ کرائسس ہمارے یہاں بھی ہے لیکن نوعیت الگ ہے اس لیے کہ وہاں تاریخ ابھی شروع ہوئی تھی اور ابھی ختم ہو رہی ہے۔ یہاں ہزاروں برسوں کا تسلسل ہے (کچھ بات ہے کہ ہستی مٹتی نہیں ہماری) یہاں end of history نہیں، بلکہ پراچین تاریخ میں ایک نیا ورق پلٹا جا رہا ہے۔ وہاں انسان کی تحلیل ہوتی ہوئی شناخت کا مسئلہ ہے۔ یہاں دو وقت کی روٹی مسئلہ ہے۔ وہاں عقیدہ فنا ہو چکا ہے۔ یہاں پرانے عقیدوں کے ساتھ زندہ رہنے کا مسئلہ ہے۔ مذہب لاکھ سیاست کے نرغے میں سہی، گیا گزرا سہی، یہاں روحانی جڑیں ابھی باقی ہیں۔ وہاں یہ جڑیں سوکھ چکی ہیں۔ وہاں شاعری یکسر کتابی ہے اور معاشرے کے حاشیے پر ہے۔ یہاں شاعری کی لوک روایت زندہ ہے، یہاں شاعری کی جگہ اب بھی قلب کے آس پاس ہے اور ہنوز یہ سننے سنانے، لطف اندوز ہونے کی چیز ہے اور سماجی تفاعل کا حصہ ہے۔ مغرب میں ناول کے خاتمے کا اعلان ہو چکا۔ ہمارے یہاں ناول کی ابتدا ہو رہی ہے، اور بعید نہیں کہ اردو میں اکیسویں صدی فکشن کی صدی ہو۔ اب تک جو مرکزیت شاعری کو حاصل رہی ہے، اس کا قوی امکان ہے کہ اکیسویں صدی میں وہ مرکزیت فکشن کو حاصل ہو۔ مغرب کے پوسٹ ماڈرن ازم اور ہماری مابعدِ جدیدیت کے فرق کی یہ موٹی موٹی مثالیں ہیں، باریک فرق کی تو کوئی انتہا نہیں۔ ان کے رویے ان کے حالات کے زائیدہ ہیں۔ آزادیِ خیال اور تکثیریت کا تقاضا ہے کہ ہمارے رویے ہمارے تہذیبی اور ادبی حالات سے طے ہوں گے اور ہماری مابعد جدیدیت مغرب کے پوسٹ ماڈرن ازم سے الگ ہوگی اور اس کی اپنی الگ پہچان

ہوگی۔ مثلاً جدیدیت کے عروج کے زمانے میں اردو میں ابہام، رعایتِ لفظی، مناسبتِ لفظی اور ادبی لوازم کے حوالے سے ایک خاص نوع کی میکانکیت پر زور دیا گیا، جب رویے بدلے تو اس میکانکیت کی بھی نفی کی گئی اور تکنیکی لوازم کے مقصود بالذات استعمال سے توجہ ہٹ گئی۔ دیکھا جائے تو رعایتِ لفظی یا مناسبتِ لفظی خاص ہمارے مزاج کا حصہ ہیں، ان کا اثبات و نفی خاص اردو کا مسئلہ ہے، انگریزی یا فرانسیسی کا نہیں، اس لیے یہ خاص ہماری مابعد جدیدیت کی پہچان ہے، مغرب کے پوسٹ ماڈرن ازم سے اس کا کچھ لینا دینا نہیں۔ یہی معاملہ بیگانگی، بے تعلقی اور لایعنیت سے انحراف کا ہے کہ برِصغیر کے نو آزاد معاشروں میں ضرورت بے تعلقی کی نہیں سماجی ڈسکورس اور اقلیتوں کی بقا کے مسائل اور subaltern کے دکھ درد میں شریک ہونے کی ہے۔ یہ بھی ہماری مابعد جدیدیت کی خاص پہچان ہوگی جو خود ہمارے سماجی تہذیبی حالات کا تقاضا ہے، مغرب کی مغرب جانے، یہ ہماری اپنی باتیں ہیں۔ ہمارے معاشرے کثیر مذہبی، کثیر لسانی، کثیر تہذیبی معاشرے ہیں، اقلیتوں، ذات برادریوں، دلتوں، آدی باسیوں اور دور افتادہ قبائل کے مسائل الگ ہیں، چنانچہ تکثیریت کی بہت سی توجیہات خود ہماری ہوں گی مغرب کی ہرگز نہیں۔

ہندوستان میں اردو اپنی بقا کے مسائل سے جوجھ رہی ہے، ایسے میں قاری کو گنوانا کہاں کی دانشمندی تھی، ادھر نئے تخلیقی رویے قاری کی بحالی کے لیے کوشاں ہیں، یہ بھی مغرب کا نہیں بلکہ اردو کا اپنا مسئلہ ہے۔ اسی طرح کہانی میں کہانی پن کی بحالی اور خالص علامتیت، تجریدیت سے واضح انحراف یا صدیوں کی کتھا کہانی کی ثقافتی روایت کی باز آفرینی بھی ہمارا اپنا مسئلہ ہے مغرب والوں کا نہیں۔ یہ اور اس طرح کی بہت سی نشانیاں ہیں جو ہماری یعنی اردو کی مابعد جدیدیت کی اپنی پہچان ہیں۔ یہ مسائل ہمارے ہیں، ہمارے اپنے ادبی حالات کے زائیدہ ہیں اور نئی پیڑھی کے نئے ادب کی پہچان ہیں۔ اس طرح دیکھیں تو اردو کی مابعد جدیدیت نہ صرف مغرب کے پوسٹ ماڈرن ازم سے الگ ہے بلکہ ہندی، بنگالی، مراٹھی، ملیالم، کنڑ کی اُتر آدھونکتا سے بھی الگ ہے۔ اس لیے کہ رعایتِ لفظی یا ایطائے جلی و خفی کی

میکانکیت سے گریز ہو، کہانی میں کہانی پن کی باز آباد کاری یا بیانیہ کی بحالی یا قاری سے ازسرِ نو رشتہ جوڑنا ہو، اس سے بنگالی یا مراٹھی کا کیا لینا دینا۔ یا خود ان زبانوں میں دلت ساہتیہ کا جو مسئلہ ہے، یا بھاشائی جڑوں کی بازیافت کا یا دیسی واد کا یا بھارتیتا کا جو سب اُتر آدھونک منظر نامے کا حصہ ہے، ہمارا منظر نامہ ان سے قدرے الگ ہوگا یعنی یہ اتنا دلت سے نہیں جتنا اقلیتوں سے عبارت ہوگا، اس میں ہند اسلامی تہذیب کے سارے رنگ ہوں گے اور گنگا جمنی قوسِ قزح ہوگی اور اردو کی اپنی 'تردامنی' اور کفر و ایماں کی کشاکش کی چاشنی ہوگی۔ مزے کی بات ہے کہ ہندوستان کی زبان ہوتے ہوئے بھی اردو کے ادبی مسائل ہندوستان کی بہت سی دوسری زبانوں سے الگ ہیں۔ چنانچہ اگر اردو کی مابعد جدیدیت کی پہچان دوسری ہندوستانی زبانوں کی اُتر آدھونکتا سے الگ ہوگی تو مغرب کا پوسٹ ماڈرن ازم تو دور کی بات ہے۔ اس کی بہت سی ترجیحات سے ہماری بہت سی ترجیحات کا الگ ہونا نہ صرف فطری بلکہ ضروری ہے۔ اس بات کا اندازہ احباب کو کچھ برسوں کے بعد ہوگا کہ اردو اکادمی سیمینار کی جو کتاب ''اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ'' شائع ہوئی تھی، اس کے نام میں راقم الحروف نے مابعد جدیدیت کے ساتھ ''اردو'' کا لاحقہ کیوں روا رکھا یعنی ''اردو مابعد جدیدیت''۔ اس لیے کہ نئی آگہی اور نئی پیڑھیوں کی تخلیقیت کا تقاضا یہی ہے کہ ہماری مابعد جدیدیت کسی کا چربہ نہیں ہوگی۔ یہ نہ صرف مغرب سے بلکہ پڑوسی ہندوستانی زبانوں سے بھی الگ پہچان رکھے گی، اس کا مزاج بہت کچھ اردو کے اپنے حالات اور اردو کی اپنی داخلی ضرورتوں کی بنا طے پائے گا۔ دوسروں کی مابعدجدیدیت اور اردو کی اپنی مابعد جدیدیت میں فرق کرنا ضروری ہے۔

راستہ بند یا آنکھیں بند

ایک آخری بات یہ کہ ادھر اگرچہ میں اس مسئلے پر برابر لکھتا رہا ہوں لیکن صاحبانِ نظر جانتے ہیں کہ میں مابعد جدیدیت کی فارمولا بند تعریف کرنے کو غلط سمجھتا ہوں۔ اس لیے کہ ایسا کرنا نئی آگہی کے تقاضوں سے روگردانی کرنا ہے، البتہ افہام

وتفہیم کے لیے کچھ نشانات اور points of departure کا ذکر ضروری ہے۔ اوپر جو بحث کی گئی اس کی نوعیت بھی اسی طرح کی ہے۔ مابعد جدیدیت کی کوئی جامع و مانع تعریف ہو ہی نہیں سکتی، اس لیے کہ جو رویہ ہر طرح کے نظریوں اور ہر طرح کی درجہ بندیوں کو رد کرتا ہو، اور پہلے سے متعین کی ہوئی ہر تعریف کے جبر کے خلاف ہو، وہ خود اپنی تعریف کے جبر کو کیسے روا رکھ سکتا ہے۔ مابعد جدیدیت کی سب سے عمدہ تعریف یہ ہے کہ یہ کھلا ڈلا تخلیقی رویہ ہے ہر طرح کے نظریوں کے جبر سے آزاد۔ اردو کی نئی پیڑھی کی خواہش بھی عین یہی ہے کہ وہ کسی نظریے کا حصار کھینچنا نہیں چاہتی۔ اصل چیز تخلیق ہے۔ اوپر میں تخلیق کی افضلیت کے ضمن میں واضح طور پر لکھ آیا ہوں کہ نظریہ finite ہے اور تخلیق infinite۔ تھیوری، دانش، نظریہ، فلسفہ سب کھاد ہیں سوچ کی صلاحیت پیدا کرنے اور اس پر دھار رکھنے کے لیے، باقی کام جذبہ، وجدان، قدرتِ بیان اور تخیل کا ہے جہاں ذہن تمام نظریوں اور فلسفوں سے وراالورا ہو جاتا ہے۔ اعلیٰ فنکاری کا تقاضا بھی یہی ہے ورنہ پھر تخلیق تخلیق کا حق ادا نہیں کر سکتی۔ مابعد جدیدیت چونکہ تخلیقیت کے جشنِ جاریہ کی بات کرتی ہے، یہ نہ صرف نظریوں کے جبر کی نفی کرتی ہے، یہ خود اپنا نظریہ یا اپنا بت بنانے کے بھی خلاف ہے۔ اردو میں اس نازک فرق کو سمجھنا بہت ضروری ہے۔ یہ بات سابقہ تحریکوں سے بالکل الگ ہے۔ ہمارے ذہن فارمولا بند تعریفوں کے عادی ہو چکے ہیں اور یہاں فارمولا بند یا بندھی ٹکی تعریفوں کا سوال نہیں۔ چنانچہ اردو میں بھی بیحد ضروری ہے کہ اردو کے اپنے مخصوص مزاج اور تقاضوں کے تحت اردو مابعد جدیدیت کو نمو کرنے دیا جائے، قومی اور عالمی ثقافتی صورت حال سے تخلیقی معاملہ کرنے، رد و قبول کرنے، اور اپنی اقداری ترجیحات خود طے کرنے کے لیے۔ تنقید کا بنیادی وظیفہ مسائل کے تئیں احتساس پیدا کرنا، آگہی کے عرفان کو عام کرنا، ذہنوں کو اکسانا، سوچنے کی فضا بنانا بھی ہے، اس کی یا اس کی وکالت کرنا نہیں۔ میرا جو کام ہے مجھ کو اس سے مفر نہیں۔ باقی کام تخلیق کا ہے۔ اردو مابعد جدیدیت کے جو بھی خدوخال بن رہے ہیں وہ تخلیق سے بن رہے ہیں، نئی آگہی کے حوالے سے مزید جو بھی پہچان

بنے گی یا جو رجحان اور رویے سامنے آئیں گے، تخلیق کے تفاعل سے آئیں گے۔ ادب میں راہ تخلیق کے تفاعل ہی سے کھلتی ہے، میرے یا کسی کے کہنے سے نہیں۔ نئی پیڑھیاں از خود نئی راہ کھول رہی ہیں، اور ادب میں آگے راستہ ہمیشہ کھلتا رہتا ہے۔ لیکن اگر کچھ لوگوں کو نظر نہیں آتا تو سوال یہ ہے کہ کیا واقعی آگے راستہ بند ہے یا خود ہماری آنکھیں بند ہیں؟

مابعد جدیدیت : کچھ روشن زاویے

مابعد جدیدیت یعنی جدیدیت کے بعد کے ادبی منظرنامہ کی بحث اب اردو کے تقریباً تمام رسائل و جرائد میں پھیل چکی ہے۔ نئے اور پرانے لوگ اس میں شریک ہیں۔ پرانے رسالوں مثلاً شاعر، شب خون، کتاب نما، سب رس، ایوانِ اردو، افکار، فنون، اوراق وغیرہ میں بھی ان بحثوں کی گونج دیکھی جاسکتی ہے۔ ویسے تو یہ بحث ماہ نو، شعر و حکمت اور سوغات سے شروع ہوئی تھی، پھر اسے صریر اور دریافت نے آگے بڑھایا اور اب نسبتاً نئے پرچے، نیا ورق، ذہن جدید، استعارہ، بادبان، تسطیر، آئندہ، مکالمہ بھی اس میں شریک ہیں۔ تھیوری کے مباحث خاصے پیچیدہ اور فلسفیانہ ہیں جو لوگ کھلے ذہن سے ادبی مسائل پر غور کرنا چاہتے ہیں وہ ان مسائل میں حصہ لے رہے ہیں لیکن جن کا تعلق کسی سابقہ اسٹبلشمنٹ سے ہے یا جن کو یہ وہم ہے کہ مابعد جدیدیت کی کشادہ نظری سے ان کے مفاد پر چوٹ پڑتی ہے وہ اپنے تحفظات کا اظہار بھی کرتے ہیں۔ دیکھا جائے تو اس میں کوئی حرج نہیں کیونکہ بحث میں ہمیشہ طرفیں ہوتی ہیں اور ادبی اختلافات میں بحث و مباحثہ اور مکالمہ ضروری ہے۔ لیکن خرابی وہاں پیدا ہوتی ہے جہاں مباحث کو ذاتی رنگ دے دیا جائے یا نکات کو سمجھے بغیر مخالفت برائے مخالفت یا اعتراض برائے اعتراض کیا جائے۔ اس نوع کی فضا ذہنی تعصب کو راہ دیتی ہے جہاں صرف جذبات کی شدت کارفرما ہوتی ہے۔ یہ علمی مکالمے کی نفی ہے جس سے ادب کو فائدہ نہیں بلکہ نقصان پہنچتا ہے۔ ادبی مکالمے کے لیے ضرورت علمی دلائل اور عقل و منطق کی ہے لیکن جذبات راستہ روک لیتے ہیں۔ یہ بھی دیکھنے میں آیا ہے کہ غلط معلومات یا سُنی سنائی کی بنا پر یا پوری طرح پڑھے سمجھے بغیر سابقہ بیانات کو غلط طریقے سے پیش کرکے یا چیزوں کو سیاق و سباق سے الگ کرکے ان کو غلط معنی پہنائے جاتے ہیں۔ اس سے انتشار پھیلتا ہے۔ لیکن

اس سب کے باوجود نئی پیڑھی کے ادیب و شاعر اپنی الگ شناخت پر اصرار کرتے ہیں۔ ان میں سے کوئی یہ ماننے کو تیار نہیں کہ اردو میں جدیدیت بے اثر نہیں ہو چکی یا بیگانگی اور شکستِ ذات کا ایجنڈا از کار رفتہ نہیں ہو چکا۔ اسی طرح یہ بھی سبھی کہتے ہیں کہ پرانی ترقی پسندی بھی بے معنی ہو چکی ہے اور فارمولہ سازی اور نعرے بازی کی ادب میں کوئی گنجائش نہیں۔

مابعد جدیدیت کو سمجھنے میں اس لیے بھی دقتیں پیش آتی ہیں کہ یہ کوئی بندھا ٹکا نظریہ نہیں، بلکہ نظریوں کا رد ہے۔ اس کی رُو سے کوئی نظریہ کافی و شافی نہیں بلکہ ہر نظریے میں اس کے رد کی گنجائش بھی ہوتی ہے۔ یہ رویہ سابقہ رویوں سے خاصا مختلف ہے۔ جو اذہان نظریوں کا بُت بناتے ہیں اور نظریے میں ہر درد کی دوا ڈھونڈنا چاہتے ہیں، ان کو مابعد جدیدیت کی بت شکنی اور آزادگی آسانی سے سمجھ میں نہیں آتی۔ اس سے پہلے کے رویے آسان اور سادہ تھے۔ مثلاً ترقی پسندی اور تحریک آزادی کو پہلو بہ پہلو سمجھنا زیادہ مشکل نہیں تھا۔ عوامی جدوجہد، انقلاب، سامراج دشمنی، وطنیت، قومیت، آزادی کی امنگ، جمہوری بیداری وغیرہ۔ ادب میں ان کی تعبیر ڈھونڈنا ایک بنی بنائی شاہراہ تھی۔ جدیدیت ذات اور داخلیت کے مسائل لے کر آئی، اجنبیت، بیگانگی، بے چہرگی، خواہشِ مرگ، یاسیت، یعنی وہ مسائل جو وجودیت کے زیر اثر آئے تھے، ان کا سمجھنا بھی آسان تھا۔ آج کا منظرنامہ اتنا سادہ اور آسان نہیں ہے۔ پچھلے بیس تیس برسوں میں انسانی سوچ میں اتنی تبدیلیاں ہوئی ہیں کہ پہلے سے بہت سی چیزوں پر سوالیہ نشان لگ گیا ہے۔ بہت سی معمولہ حقیقتیں جو انسان کی اصلاح و فلاح کی ضامن سمجھی جاتی تھیں، اب شک کی نظروں سے دیکھی جانے لگی ہیں۔ تاریخ کا سفر ترقی کی راہ میں ہے یا نہیں، انسانیت کا مستقبل، ذات کی مرکزیت، معنی کشاکش، زبان کی اسراریت، ادب کی نوعیت و ماہیت، متن کی خودکفالت، قاری کی فعالیت، ان سب سوالوں کی طرفیں کھل گئی ہیں، اور یہ سب بحثیں مابعد جدید منظرنامے کا حصہ ہیں۔ نیز بہت سے دوشاخے رشتوں کی تفریقیت اور ان کی فوقیتی ترتیب پر سوالیہ نشان لگ چکا ہے۔ مثلاً حاشیہ/ مرکز، عورت/ مرد، لاشعور/شعور، خود/ غرخود، زبان/ تحریر، حاضر معنی/ غائب معنی کی hierarchies کا

ٹوٹنا۔ یہ چیلنج بنیادی طور پر ردتشکیلی ہے جیسا کہ نسوانیت کی تحریک یا دلت ساہتیہ میں ملتا ہے یا دیسی و ادیا پوسٹ کالونیل ازم جو آزادی کے بعد جڑوں پر اصرار سے عبارت ہیں یا کولونیل اثرات کو decolonise کرنے کے خواہاں ہیں۔ سب اسی فکر کے مختلف العباد ہیں۔ ان سب کو ایک کھلے ڈلے فکری اور تخلیقی رویّے کے طور پر دیکھنا دکھانا اور ادب میں ان کے اثرات سے بحث کرنا اتنا آسان اور براہ راست نہیں ہے جتنا اب سے پہلے کی ادبی تحریکوں اور رویوں میں تھا۔ پھر یہ بھی کہ سابقہ تحریکیں ایک دوسرے کی ضد تھیں اور ایک دوسرے کے خلاف ردّعمل کے طور پر سامنے آئیں۔ مابعد جدیدیت نہ کسی کی ضد ہے نہ کسی کے خلاف ردّعمل ہے۔ اس کی بنیاد گہری سوچ اور گہری بصیرتوں پر ہے جن کو کھلے ذہن ہی سے سمجھا جاسکتا ہے۔ مابعد جدیدیت سے جدیدیت کی کچھ باتوں پر زد پڑتی ہے لیکن فی نفسہٖ مابعد جدیدیت جدیدیت کے خلاف نہیں، اور نہ ہی اس نے کوئی محاذ کھولا ہے۔ اس کے مقدمات اور سروکار بالکل دوسری نوعیت کے ہیں۔ جو لوگ مابعد جدیدیت کو ترقی پسندی یا جدیدیت کی ضد یا ان کے بدل کے طور پر سمجھنا چاہتے ہیں وہ غلط راہ پر ہیں، اس لیے ان کو مایوسی ہوتی ہے۔ مابعد جدیدیت کو کسی کی ضد کے طور پر نہیں بلکہ خود اس کے مقدمات کی بنا پر سمجھنا چاہیے۔

فلسفہ فلسفہ ہے اور ادب ادب

ادب اور فلسفے کے رشتے کے بارے میں خلط مبحث عام ہے۔ حالانکہ کون نہیں جانتا کہ ادب ادب ہے اور فلسفہ فلسفہ۔ لیکن موجودہ منظرنامے پر اکثر و بیشتر ادب کی توقعات فلسفے سے قائم کرلی جاتی ہیں اور فلسفے کے سوال ادب سے پوچھے جاتے ہیں۔ اگر سابقہ تحریکوں کو غور سے دیکھیں تو ادب اور فلسفے کے جوڑ کی واضح تصویر سامنے آتی ہے۔ ایسا ہی اس وقت بھی ہے لیکن شاید چونکہ فلسفے یعنی فکری رویے ایک سے زیادہ ہیں اس لیے سمجھنے سمجھانے میں دقت ہوتی ہے۔ ادب کے ہر دور میں ذہنی فضا فلسفے سے بنتی ہے اور ادب میں اس کا اثر دیکھا جاسکتا ہے۔ مثلاً ترقی پسندی کے زمانے میں فلسفہ مارکسزم کا تھا اور اس کے تحت جو ادب تخلیق ہوا اس کو اصطلاحاً

ترقی پسند کہا گیا۔ اس کے بعد حاوی فلسفہ وجودیت کا تھا، اُس کے تحت جو ادب تخلیق ہوا اس کو اصطلاحاً جدیدیت کہا گیا۔ اس وقت صورتِ حال یہ ہے کہ ساختیات کے بعد پس ساختیات، مظہریت، ردتشکیل، نوتاریخیت، یہ سب اس دور کے حاوی فلسفے ہیں اور آج جو تخلیقی فضا بن رہی ہے، اس کے لیے اگر ایک اصطلاح استعمال کی جائے تو وہ مابعد جدیدیت ہے۔ اس فرق کو ذیل میں دو کالموں میں دکھایا گیا ہے کہ فلسفہ فلسفہ ہے اور ادب ادب:

فلسفہ	ادب
مارکسزم	ترقی پسندی
وجودیت	جدیدیت
پس ساختیات، مظہریت، ردتشکیل، نوتاریخیت، فیمنزم	مابعد جدیدیت

ظاہر ہے کہ پس ساختیاتی فکر ہو، مظہریت یا ردتشکیل، یہ سب فلسفے ہیں، یہ تخلیقی ادب نہیں۔ لیکن اردو میں ہو یہ رہا ہے کہ فلسفوں کا نام لے کر تخلیقی ادب کو مطعون کیا جاتا ہے۔ فلسفی کا کام فلسفے سے بحث کرنا ہے اور ناول، افسانہ نگار اور شاعر کا کام ادب تخلیق کرنا ہے۔ اردو میں یہ خلط مبحث پہلی بار پھیلایا گیا ہے کہ احباب ناول، افسانے، شاعری سے پوچھ رہے ہیں کہ فلسفہ کہاں ہے؟ اور فلسفہ سے کہہ رہے ہیں کہ اس میں ادب کہاں ہے؟ یہ نہ صرف زیادتی ہے بلکہ کھلی ہوئی دھاندلی بھی ہے۔ فرض کیجیے کہ ہم ردتشکیل کی کوئی بحث اٹھائیں اور پھر سوال قائم کریں کہ اس میں ادب کہاں ہے تو یہ ایسے ہی گمراہ کن ہوگا جیسے ہم جدلیاتی مادیت سے پوچھیں کہ اس میں ادب کہاں ہے یا ہائیڈیگر کی وجودیت کا ذکر کریں اور پوچھیں کہ وجودیت میں ادب کہاں ہے۔ قاعدہ یہ ہے کہ ادب کے سوال ادب سے پوچھے جاتے ہیں اور فلسفہ کے سوال فلسفہ سے۔ اردو میں اس کا الٹا ہورہا ہے یعنی فلسفے کے سوال ادب سے پوچھے جاتے ہیں۔ خاطر نشان رہے کہ موجودہ منظرنامے پر اگر کوئی رسالہ اس طرح کے سوال اٹھاتا ہے تو سوائے اس کے اس کا مقصد کیا

ہوسکتا ہے کہ فکری انتشار پھیلایا جائے۔ واضح رہے کہ ادب کا مقام الگ ہے اور فلسفے کا مقام الگ۔ ادب کو ڈھونڈ نا ہے تو اسے ادب میں ڈھونڈیے، فلسفیانہ کتابوں میں نہیں، بلکہ اس کے لیے گارسیا مارکز، میلان کندیرا، وکرم سیٹھ، مہاشویتا دیوی، سنیل گنگوپادھیائے، قرۃ العین حیدر، انتظار حسین کو پڑھیے، یا کرشنا سوبتی، اروندھتی رائے، سریندر پرکاش، نیر مسعود، یو.آر. آننت مورتی، گریش کرناڈ، صلاح الدین پرویز، عنبر بہرائچی، ستیہ پال آنند، عبدالصمد، گیان سنگھ شاطر، سید محمد اشرف، سلام بن رزاق، مشرف عالم ذوقی کو پڑھیے اور پھر سوچیے کہ ان کا ادب سکہ بند جدیدیت سے کیوں الگ ہے۔

کیا مابعد جدیدیت معنی و مرکز سے انکار کرتی ہے؟

اس سے زیادہ غلط بات کہی ہی نہیں جاسکتی۔ اول تو یہ وہی ادب کا نام لے کر فلسفے کو مطعون کرنے والی بات ہے، دوسرے یہ کہ معنی کی تکثیریت (جو ایک ردتشکیلی فلسفہ ہے) سے ہرگز یہ مراد نہیں ہے کہ معنی کا کوئی وجود ہی نہیں ہے۔ تکثیریت بطور اصطلاح سے مراد فقط یہ ہے کہ معنی چونکہ تفریقیت سے پیدا ہوتا ہے، اس سے ثبات نہیں۔ آسان لفظوں میں یوں کہیں گے کہ معنی سیّال ہے یا معنی گردش میں ہے اور معنی کی تعبیریں وقت کے محور پر بدلتی رہتی ہیں۔ تکثیریت کا ایک پہلو یہ ہے کہ متن معنی کے امکانات سے پُر ہے۔ ہر تشریح قاری (نقاد) کی موضوعیت کے رنگ میں رنگ جاتی ہے، اس لیے ہر تشریح دوسری تشریح سے کچھ نہ کچھ مختلف ہوتی ہے۔ نیز یہ کہ ہر متن معنی کو جتنا ظاہر کرتا ہے اتنا اسے دباتا یا پس پشت بھی ڈالتا ہے۔ یہ دبایا یا پس پشت ڈالا ہوا معنی بھی سامنے آسکتا ہے، یا اس کو سامنے لایا جاسکتا ہے، یعنی معنی کو بے دخل یا بے مرکز کیا جاسکتا ہے۔ معنی کو 'بے دخل کرنا' یا 'بے مرکز کرنا' (decentre) تکنیکی اصطلاحیں ہیں جن کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ معنی کا مرکز ہی نہیں یا معنی کا وجود ہی نہیں۔ ہر حاضر معنی یا ہر معمولہ معنی اپنا مرکز رکھتا ہے لیکن جب غائب معنی کو دیکھنے دکھانے کی کوشش کی جاتی ہے تو اس کے لیے 'بے مرکز کرنا' یا 'بے دخل کرنا' کی اصطلاحیں استعمال ہوتی ہیں۔ پس واضح رہے کہ معنی سیال ہے اور

گردش میں ہے۔ ہر تشریح اگر پُر از دلائل ہے تو اپنی جگہ وقیع ہے مگر کوئی تشریح آخری تشریح نہیں، کیونکہ کوئی تناظر آخری تناظر نہیں۔ اس سے یہ بھی نتیجہ نکلا کہ جیسا بالعموم سمجھا جاتا ہے کہ معنی مطلق ہے یا قائم بالذات ہے وہ صحیح نہیں۔ اگر معنی مطلق ہوتا تو غالب نے اپنے اشعار کی جو شرح اپنے خطوط میں لکھی ہے وہ حتمی ہوتی، جبکہ ایسا نہیں ہے کیونکہ انھیں اشعار کی شرح مختلف لوگوں نے مختلف طرح سے کی ہے۔ غالب کا فرمودہ اپنی جگہ صحیح لیکن نئے تناظر میں غالب کے اشعار کے معنی مختلف بھی ہوسکتے ہیں۔ چنانچہ یہ بھی ثابت ہے کہ فقط مصنف ہی معنی کا حکم نہیں۔ معنی قاری کی دسترس میں بھی ہے اور جب تک متن زندہ ہے معنی کے امکانات ختم نہیں ہوسکتے۔ یہ تکثیرت کے بارے میں سرسری باتیں ہیں۔ بنیادی مقدمات نہایت مضبوط، وسیع اور گہرے ہیں جن کا مطالعہ تھیوری کی کتابوں سے کرنا چاہیے۔ سرسری گفتگو میں بہت سے نکات نہیں آپاتے اور تشنگی بھی محسوس ہوتی ہے۔ تکثیرت کے اطلاقی امکانات بھی لامحدود ہیں مثلاً موجودہ عہد میں مرد اور عورت کی بائنری (binary) یا تہذیبی hierarchy کا چیلنج ہونا۔ یہ بالکل ویسے ہے جیسے متن میں معمولہ یا مقتدر معنی کو بے مرکز یا بے دخل کرنا۔ برہمنیت اور دلت کی کشاکش کو بھی دراصل ردتشکیلی بے دخلی کے طور پر زیادہ صفائی سے سمجھا جاسکتا ہے۔ ہندوستان کے سیاسی منظرنامے پر مرکزی پارٹیوں کا بے دخل ہونا یا پس پشت چلے جانا اور ان کے مقابلے پر حاشیائی، صوبائی یا فروعی پارٹیوں کا مرکز میں عمل دخل رکھنا بھی اسی نوعیت کی کشاکش کی مثال ہے جہاں مقتدر عنصر غیر مقتدر عنصر کے دباؤ میں ہے اور نئی صورت حال کی تشکیل کا ضامن ہے۔ اس وقت post colonialism کے نام سے جتنا بھی ادب لکھا جارہا ہے اس کا بنیادی تصور یہی ہے کہ آزادی کے دور کے بعد ایشیا، افریقہ اور لاطینی امریکہ میں colonialism کے مقتدر اثرات کو بے دخل کرکے یعنی ذہنوں کو decolonise کرکے لکھا گیا ادب۔ اس سب میں معنی کا فقدان کہاں ہے۔ بلکہ معنی کی طرفیں کھولنے یعنی نئے معنی کی آبیاری پر اصرار ہے۔ ایک بات اور تکثیریت کی ایک تعبیر یہ بھی تو ہے کہ جس طرح معمولہ یا مقتدر معنی ہی کافی وشافی نہیں، اسی طرح کوئی اک مقتدر نظریہ (یعنی کلاسیکی مارکسزم) بھی کافی وشافی نہیں ہے، نظریے

اور بھی ہو سکتے ہیں۔ اگر معنی تکثیری ہو سکتے ہیں تو نظریے بھی تکثیری ہو سکتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں کسی ایک نظریے کو کافی و شافی سمجھنا جبریت کو راہ دینا ہے۔ سچی تخلیقی آزادی مطلقیت اور کلّیت کے آگے سر نہ جھکانا ہے بلکہ طرفوں کو کھولتے رہنا شرط ہے اور یہی سچی تخلیقیت ہے۔

ادب اور آئیڈیولوجی میں اٹوٹ رشتہ ہے

میں اپنے مضامین میں کئی جگہ ادب اور سیاست یا ادب اور آئیڈیولوجی کے رشتے سے بحث کر چکا ہوں لیکن بعض سوال ہنوز باقی ہیں۔ نئی تاریخیت کے فلسفے کی بنیاد ہی اس مقدمے پر ہے کہ ادب تاریخ سے پیدا ہوتا ہے اور تاریخ کو پیدا کرتا بھی ہے۔ یہ ایک بالکل نئی فکری تشکیل ہے جس کی کوئی مثال پہلے کے فلسفوں میں نہیں ملتی لیکن پرانے تعصبات کے بدلنے میں وقت لگتا ہے، خصوصاً جب پرانے تعصبات کے بوجھ تلے دبے بعض حضرات نئے سوالات پر مخلصانہ غور کرنے کو تیار نہ ہوں۔ سامنے کی بات ہے کہ ترقی پسندی کے بنیادی نکات میں یہ بات شامل تھی کہ ادب اور سیاست میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔ جدیدیت میں سب سے زیادہ ردِعمل اسی بات کے خلاف تھا کہ سیاست سے ادب کا کچھ لینا دینا نہیں۔ ادب کو تاریخ اور سماج کے جزر و مد اور سیاست سے الگ ایک خودمختار اور خودکفیل کائنات قرار دیا گیا ہے۔ یہ کتنا غلط تھا اس کی بحث تو آگے آئے گی، سردست کہنا یہ ہے کہ اُس زمانے میں وارث علوی کا ایک مضمون سیاست اور ادب کے رشتے پر چھپا تھا۔ فقرے بازی میں ان کا جواب نہیں۔ ان کا یہ جملہ خاصا مشہور ہوا تھا کہ ادب کی سوئی کے ناکے سے سیاست کا ہاتھی نہیں گزر سکتا۔ سیاست اور ادب کے رشتہ کو مقہور و مردود ٹھہرایا گیا اور سماجی قدر کو اس قدر پیٹا گیا کہ ادبی قدر ایک دم زندگی اور سماج سے بے تعلق نام نہاد پاک صاف اور منزہ ہوگئی۔ اس انتہاپسندی کے زمانے میں بڑے بڑوں کی نظر اس پر نہ گئی کہ ایک ردِعمل کی انتہاپسندی دوسرے ردِعمل کے لیے زمین ہموار کر دیتی ہے۔ ترقی پسندی کے زمانے میں زیادتی یہ ہوئی کہ ادب کو سیاست کے تابع کر دیا گیا تھا۔ چنانچہ اس کا ردِعمل یہ ہوا کہ ادب کا سیاست (تاریخ، سماج) سے رشتہ کلیتاً

ہی کاٹ دیا گیا۔ نہ پہلی پوزیشن صحیح تھی نہ دوسری پوزیشن صحیح تھی۔ کیونکہ ادب نہ سیاست کے تابع ہے نہ سیاست سے بے تعلق ہے۔ نتیجتاً اب منظرنامہ بدلا ہوا ہے، یعنی ردِ عمل کے خلاف ردِ عمل کے لیے فضا تیار ہے۔ مزید یہ کہ نئے فلسفے کی بعض بصیرتیں ایسی ہیں کہ ادب اور سیاست کا رشتہ یکسر ایک نئی روشنی میں آ گیا ہے۔ اول یہ کہ ادب خواہ وہ قطب شاہی دور کا ہو یا میر و سودا یا غالب وظفر و ذوق کے زمانے کا، یا سرسید و حالی کے زمانے کا یا بعد کے زمانے کا اپنے تاریخی حالات کا زائیدہ ہوتا ہے۔ میر و سودا کے زمانے کی ترجیحات وہ نہیں ہیں جو سرسید و حالی کے زمانے کی ترجیحات ہیں۔ تاریخ کے ساتھ ساتھ ادب کے رویے بھی بدلتے رہتے ہیں۔ ادب سو فیصد تاریخ کے تابع نہ سہی تاریخ سے متاثر ضرور ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں تاریخ (سیاست) اور ادب میں ایک جدلیاتی کشاکش کا رشتہ ہوتا ہے جس سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ سیاست اپنے سطحی معنی میں ہر چیز کا استحصال کرتی ہے، ادب کا بھی، جس کی مخالفت ضروری ہے (وارث علوی نے اس وقت محدود طور پر یہی کہا تھا، لیکن اس کا اطلاق آج کے ادب پر کرنا بہرحال غلط اور گمراہ کن ہے)۔ آج کی فکری پوزیشن یہ ہے کہ عملی سیاست بیشک خود غرض اور اقتدار پرست ہوتی ہے لیکن سیاسی فلسفہ اپنے اصل معنی میں یا اپنے جوہر کے اعتبار سے وہ فکری قوت یا ڈسکورس یا آئیڈیولوجی ہے جو ذہنی ترغیبات اور ترجیحات میں معمل کا کام کرتی ہے۔ اس معنی میں آئیڈیولوجی ادب اور آرٹ کا جوہر ہے یعنی جہاں تاریخ، سیاست، تہذیب ایک جوہر میں ڈھل کر فکری تصورات یا اقدار کی پاسداری کرتے ہیں اور یہ اقدار ادب میں معنی آفرینی کی ضامن ہوتی ہیں۔ اس لیے آج بالعموم اس پر اتفاق ہے کہ ادب اور آرٹ میں کوئی موقف معصوم نہیں ہوتا، ہو ہی نہیں سکتا:

"There is no innocent position in art and literature"

یعنی ادب اور آرٹ میں ہر فن پارہ اقدار کے لحاظ سے کچھ نہ کچھ پوزیشن ضرور لیتا ہے، مثلاً حق، انصاف، عدل، خیر، شر، آزادی، جمہوریت، مساوات، حسن، عشق، زندگی، انسانیت وغیرہ وغیرہ۔ اقدار کی یہ کشمکش ہی ادبی وسائل کے ساتھ مل کر ادب کو دائمی حسن عطا کرتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں تہذیبی یا آئیڈیولوجیکل اقدار سے

ہٹ کر ادب یا آرٹ کی کوئی معنویت قائم ہو ہی نہیں سکتی۔ یہ ادب اور سیاست کے رشتے کا وسیع تر اطلاق ہے جو نئی تھیوری کے اثر سے پیدا ہوا ہے۔ چنانچہ فنی وسائل کا پاس و لحاظ کرتے ہوئے سماجی سروکار برحق ہے بلکہ زندہ ادب کسی نہ کسی طرح کا سماجی سروکار ضرور رکھتا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو میر و سودا ہوں یا غالب و مومن کسی بھی دور کی شاعری اپنے زمانے کی مابعدالطبیعیاتی، تہذیبی یا آئیڈیولوجیکل اقداری ترجیحات سے الگ نہیں ہے۔ اسی طرح سرسید اور معاصرین سرسید کے سماجی سروکار سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا۔ غرض یہ کہ تاریخ، تہذیب یا آئیڈیولوجی کا خون ادب کی شریانوں میں برابر گردش کرتا رہتا ہے۔ مثال کے طور پر کسی بھی زمانے کے زندہ رہ جانے والے متن کو دیکھیے اس کی معنویت ہی اس کی اقداری ترجیحات سے قائم ہوتی ہوئی نظر آئے گی۔ اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ وسط انیسویں صدی کے بعد کا ادب یعنی سرسید اور ان کے رفقا اور پھر بعد کا ادب تو علی الاعلان آئیڈیولوجیکل ہے، اس لیے کہ قومی بیداری کا دور شروع ہو چکا تھا اور اردو ادب سامراج دشمنی، وطنیت اور آزادی کی تحریک کا حصہ تھا۔ یعنی سرسید ہی نہیں، حالی، شبلی، نذیر احمد، آزاد، اور ان کے بعد حسرت موہانی، اکبر، اقبال، چکبست، پریم چند وغیرہ تمام کے متون واضح طور پر آئیڈیولوجیکل ہیں۔ البتہ کلاسیکی ادب کے بارے میں شبہہ ہوسکتا ہے کہ اُس زمانے میں نظریے یا تحریکیں تو ہوتی نہیں تھیں، ادب زیادہ تر عشق و عاشقی ہی کے گرد گھومتا تھا۔ چنانچہ سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ اس زمانے میں آئیڈیولوجی کیسی؟ آیئے دیکھیں کہ حقیقت کیا ہے۔ کلاسیکی اشعار کی موٹی تقسیم ہے، عاشقانہ اور حکیمانہ اشعار میں انسان، زندگی، ذات، خدا، کائنات یا ملتے جلتے موضوعات پر اظہارِ خیال کیا جاتا تھا۔ یہ دو تین شعر دیکھیے :

سر کسی سے فرو نہیں آتا
حیف بندے ہوئے خدا نہ ہوئے

(میر)

ہستی کے مت فریب میں جا آئیو اسد
عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے

(غالب)

جامِ ہر ذرہ ہے سرشارِ تمنا مجھ سے
کس کا دل ہوں کہ دو عالم سے لگایا ہے

(غالب)

یہ توہم کا کارخانہ ہے
یاں وہی ہے جو اعتبار کیا

(میر)

سامنے کے ان اشعار کے بنیادی تصورات کیا ہیں؟ میر کے شعر میں عظمت آدم کا جو اشارہ ہے، اس کے پیچھے پوری روایت ہے۔ انسان کتنا فرومایہ کیوں نہ سہی، اس کا درجہ فرشتوں سے کم نہیں۔ اور یہاں تو اس سے بھی بلندتر حیثیت کا جواز پیدا کیا ہے۔ نیز خدا اور بندے میں جو بندگی کا رشتہ ہے، وہ معبودیہ عابد اور عبودیت بندگی ہے۔ مگر یہاں بندہ ہونا جو شان عبودیت کا لازمہ ہے اور وجہ تفاخر ہے، عزت نفس اور غیرت انسانی سے تضاد کے رشتے میں ہے کہ اے کاش جب سرکسی کے آگے نہیں جھکتا تو پھر خدا ہی ہوئے ہوتے۔ یہ تمام تصورات جو کائنات، خدا اور انسان کے رشتوں سے گندھے ہوئے ہیں، نوعیت کے اعتبار سے مابعدالطبیعیاتی ہیں اور ہماری مشرقی تہذیب کا حصہ ہیں۔ چونکہ تہذیبی ہیں اور ان سے ہمارا تشخص دوسری تہذیبوں سے الگ وضع ہوتا ہے اور ان سے ہماری اقداری ترجیحات قائم ہوتی ہیں، اسی لیے یہ سب کے سب اوّل و آخر آئیڈیولوجیکل ہیں اور ان کے تمام مضمرات بھی آئیڈیولوجیکل ہیں۔ چنانچہ جو پوزیشن لی گئی ہے یعنی عظمتِ آدم کے تحفظ اور عزت نفس کی وہ بھی آئیڈیولوجیکل ہے یعنی یہ مغرب والوں کے اقداری نظام یا آئیڈیولوجی سے الگ ہے۔

یہی معاملہ دوسرے اشعار کا بھی ہے۔ شعر دو اور شعر چار میں شاعر کائنات کو فریب حواس یا توہم کا کارخانہ کہہ رہا ہے۔ حقیقت کی حقیقت فقط اس قدر ہے کہ بس اعتبار کر لیجیے، یعنی ہرچند کہیں گے کہ ہے نہیں ہے۔ گویا جو کچھ دکھائی دیتا ہے فریبِ نظر یا حلقۂ دام خیال ہے، اصلیت کچھ بھی نہیں۔ ان تصورات کا گہرا تعلق ویدانت یا

مایا کے فلسفے سے ہے، اور وحدت وجود کا نظریہ بھی یہی کہتا ہے کہ اصل ہستی حقیقت مطلقہ ہی واجب الوجود ہے، باقی جو کچھ ہے اعتباری ہے، حقیقت مطلقہ ذرے ذرے میں جاری و ساری ہے، گل و رنگ و بہار پردے ہیں ان کی اصلیت کچھ نہیں۔ ازمنہ وسطیٰ میں یہ خیالات وسیع پیمانے پر رائج تھے اور فارسی و اردو کی متصوفانہ شاعری میں ان کی گونج گوناگوں شکلیں اختیار کرتی ہے۔ یہ خیالات مابعدالطبیعیاتی بھی ہیں اور تہذیبی بھی، نیز چونکہ اقداری نوعیت کے ہیں، آئیڈیولوجیکل ہیں۔

غالب کا شعر جام ہر ذرہ ہے سرشار تمنا مجھ سے ... ابھی ان تصورات سے ہٹ کر نہیں ہے، اگرچہ نہایت بالیدہ ہے اور شدید ترفع کا پہلو رکھتا ہے، یعنی cosmic consciousness سے ہر ذرہ کا جام سرشار ہے، لیکن انسان کا دل بھی کیا بلا ہے کہ کون و مکاں میں دھڑک رہا ہے۔ دل اور تمنا میں جو رشتہ ہے اسی سے شوق کی بے پایانی کا مضمون بھی پیدا ہوگیا ہے جو غالب کا خاص مضمون ہے۔ تاہم کوئی نہیں کہہ سکتا کہ شعر کا گہرا رشتہ اس مابعدالطبیعیات سے نہیں جو مشرقی ہے اور ہمارے اقداری نظام کا حصہ ہے۔

حکیمانہ اشعار کے بعد آپ چاہیں تو دو ایک ایسے اشعار کو بھی دیکھ لیں جن کو بالعموم عاشقانہ کہا جاتا ہے:

روتے پھرتے ہیں ساری ساری رات ۔۔۔ اب یہی روزگار ہے اپنا
دور بیٹھا غبار میر اس سے ۔۔۔ عشق بن یہ ادب نہیں آتا
میرے رونے کی حقیقت جس میں تھی ۔۔۔ ایک مدت تک وہ کاغذ نم رہا
دیدنی ہے شکستگی دل کی ۔۔۔ کیا عمارت غموں نے ڈھائی ہے
جی تڑپے ہے جان گھلے ہے حال جگر کا کیا ہوگا ۔۔۔ مجنوں مجنوں لوگ کہے ہیں مجنوں کیا ہم سا ہوگا
موج زنی ہے میر فلک تک ہر لجہ ہے طوفاں زا ۔۔۔ سرتاسر ہے تلاطم جس کا وہ اعظم دریا ہے عشق

میر کے یہاں سے یا دوسرے کلاسیکی شعرا کے یہاں سے اس نوع کے ہزاروں ایسے اشعار نقل کیے جاسکتے ہیں جو ہمارے تصور عشق کے کسی نہ کسی پہلو پر دلالت کرتے ہیں۔ فرداً فرداً ان کے جہان معنی سے بحث کی جاسکتی ہے، لیکن ایک خاص طرح کی افتاد ذہنی جو ان سب کی داخلی ساخت میں کارفرما ہے وہ عشق کے

تیئں ہماری مشرقی وضع ہے۔ مغربی ذہن یا کوئی دوسرا ذہن عشق کا یہ تصور ہرگز نہیں رکھتا جہاں استخواں کانپ کانپ جلتے ہیں۔ عشق کا یہ آفاقی اور حد درجہ ہمہ گیر تصور جو ذاتی بھی ہے اور آفاقی بھی، اور جو کارخانہ ہستی اور وجود انسانی کا اسم اعظم ہے، اول و آخر مشرقی ہے اور خاص ہمارا اپنا ہے۔ اس تصور کے قائم ہونے میں صدیوں کی تاریخ صرف ہوئی ہے۔ یہ فقط محدود نوعیت کا ذاتی تصور نہیں، یہ ہماری تہذیب اور مابعدالطبیعیات کا حصہ ہے۔ پس وہ اشعار بھی جو بظاہر ذاتی یا عرف عام میں عشقیہ معلوم ہوتے ہیں فقط ذاتی یا عشقیہ نہیں، دوسرے لفظوں میں یہ ہرگز 'معصوم' یا 'خالص' نہیں، ان میں ہماری صدیوں کی تہذیبی تاریخ کھدی ہوئی ہے جو آئیڈیولوجیکل اقداری ترجیحات رکھتی ہے۔ مختصر یہ کہ ادب آج کا ہو یا قدیم، خواہ کتنا معصوم اور بے تعلق نظر آئے معصوم ہو ہی نہیں سکتا۔ ادب ہمیشہ اقداری ترجیحات رکھتا ہے جو آئیڈیولوجیکل ہوتی ہیں۔

چنانچہ ایسا کوئی متن نہیں جو اپنے عہد کی فکر و دانش یا تہذیبی یا آئیڈیولوجیکل اقدار سے خالی ہو۔ ہر جگہ کوئی نہ کوئی موقف قائم کیا گیا ہے۔ اس کی تعبیریں بدل سکتی ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ ہر ادبی موقف اپنے وسیع معنی میں آئیڈیولوجیکل ہوتا ہے۔

یہ صورتِ حال سابقہ دونوں رویوں یعنی ترقی پسندی اور جدیدیت سے الگ ہے۔ جدیدیت سے اس لیے کہ اس میں تو متن کی خودکفالت ہی اتنی حاوی ہوگئی کہ سیاسی معنی تو الگ رہے، تہذیبی اور سماجی اقدار کی بحث کی بھی گنجائش نہیں تھی۔ اور ترقی پسندی سے یہ اس لیے الگ ہے کہ ترقی پسندی میں سیاست یا آئیڈیولوجی کا مفہوم صرف ایک ازم تھا اور ایک فارمولہ کہ ادب کا مقصد منصوبہ بند طریقہ سے سماج کو بدلنا اور انقلاب لانا ہے۔ ان دونوں کے مقابلے پر آج کا فکری رویّہ یہ ہے کہ ادب فی نفسہ آئیڈیولوجیکل اور تہذیبی ہوتا ہے۔ معنی کا پیدا ہونا ہے ہی بنیادی طور پر آئیڈیولوجیکل اور تہذیبی عمل۔ ادب میں معنویت پیدا ہی اقدار سے ہوتی ہے اور اقدار کی عمل آرائی کسی مینی فیسٹو، ازم یا فارمولے کے تحت نہیں ہوتی بلکہ تخلیق کی سچی شان یہ ہے کہ فنکار اپنے تخلیقی عمل میں آزادانہ اقدار سے معاملہ کرتا ہے اور اپنی

اقداری ترجیحات خود طے کرتا ہے۔

مگر اس تنبیہ کی بھی ضرورت ہے کہ آئیڈیولوجی سے رشتے یا سماجی سروکار کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ ادب برہنہ گفتاری پر اتر آئے۔ خاطر نشان رہے کہ ادب ادب ہے اخبار یا صحافت نہیں۔ آئیڈیولوجی یا سماجی سروکار ادب میں اکہرے طور پر نہیں بلکہ ادب کا خون بن کر آتا ہے، نری خبر کے طور پر نہیں۔

بین المتونیت کے بارے میں غلط فہمیاں

بین المتونیت بھی ایک ایسا مسئلہ ہے جس کے بارے میں غلط فہمی پھیلنا بہت آسان ہے۔ یوں تو بین المتونیت کے آسان معنی یہ ہے کہ بین المتونیت وہ رشتہ ہے جو ایک متن کا دوسرے متن سے ہوتا ہے۔ اس کا احساس ادب میں ہمیشہ سے رہا ہے اور زمانہ سلف سے مشرقی شعریات میں بھی یہ احساس چلا آتا ہے کہ شعرگوئی کے لیے اساتذہ کے کلام پر اچھی نظر ہونا چاہیے۔ بعض علما نے یہاں تک حکم لگایا کہ اساتذہ کے کئی ہزار اشعار زبانی یاد ہونے چاہئیں۔ مزید یہ کہ جس طرح اساتذہ یا کسی ہم عصر کی زمین میں غزل کہنا عام روایت ہے، اسی طرح کسی دوسرے کے مضمون پر شعر کی بنیاد رکھنے کی مثالیں بھی بہت عام ہیں۔ مضمون لڑ جانا یا تو ارد قابل درگزر ہے یا اگر مضمون میں نیاپن پیدا کیا گیا یا کسی پہلو کا اضافہ کردیا گیا تو یقیناً مستحسن ہے۔ اس لحاظ سے دیکھیے تو ایک متن کا دوسرے متون سے رشتہ کوئی نیا تصور نہیں۔ لیکن ادھر جن وسیع تہذیبی بنیادوں پر اس تصور کو قائم کیا گیا ہے کہ ہر متن سابقہ متون کے ریشوں اور دھاگوں سے مل کر بنتا ہے اور یہ رشتے ان گنت متون، تہذیب اور تاریخ کے ہزاروں مقامات میں پیوست ہوتے ہیں اور ضروری نہیں کہ خود مصنف کو اس کا احساس ہو یا قاری کو اس کی خبر ہو۔ سابقہ تصور مقامی اور محدود نوعیت کا تھا جبکہ نیا تصور لامحدود ہے اور بڑی حد تک لاشعوری ہے۔ یہ بصیرت کہ کوئی متن خواہ وہ کتنا ہی نیا کیوں نہ لگے، خلا میں نہیں لکھا جاتا، بنیادی طور پر اس نکتے سے تعلق رکھتا ہے کہ زبان میں ہر جملہ (خواہ جملہ 'خلق' کرنا کہیں) دوسرے جملوں سے مل کر بنتا ہے۔ کسی بھی زبان کے اندر دوسرے تمام جملوں سے صرف نظر

کر کے کوئی جملہ بنایا ہی نہیں جاسکتا، اسی طرح متن بھی سابقہ متون سے ہٹ کر یا متون بنانے کے امکانات سے قطع نظر کر کے بنایا ہی نہیں جاسکتا۔ دیکھا جائے تو اس بصیرت کی پشت پر متن کا جو تصور ہے وہ محدود نوعیت کا نہیں۔ متن لکھا ہوا بھی ہوسکتا ہے، لوک روایت بھی، متھ بھی، دیو مالا اور اساطیر بھی، حکایت، قصص، داستانیں، واقعات، روایات، تہذیبی نشانات، تاریخی واقعات، تعبیرات، تشریحات غرض کچھ بھی جو سابقہ ادبی و تہذیبی روایت میں شامل ہے اور جس کے اثرات ظاہر و پنہاں ادب میں بطور خون رواں دواں ہیں۔ کوئی بھی مصنف خالی سلیٹ پر نہیں لکھتا۔ پہلی سطح زبان کا نظام ہے۔ دوسری سطح شعریات کا نظام ہے، تیسری سطح وہ سب ادبی، علمی، تہذیبی اور تاریخی سرمایہ یا روایت ہے جس کا ذکر اوپر کیا گیا۔ گویا اگر مصنف سے زبان کے نظام کو منہا کر دیں تو وہ لکھ نہیں سکتا۔ اسی طرح اگر شعریاتی نظام کو یا ادبی روایت کو بھی منہا کر دیں تو بھی کچھ لکھنا ممکن نہیں ہے۔ دوسرے لفظوں میں مصنف لکھنے کے عمل میں اتنا آزاد نہیں ہے جتنا بالعموم وہ سمجھا جاتا رہا ہے۔ چنانچہ وہ عمل جسے عرف عام میں تخلیقی عمل کہا جاتا ہے وہ دراصل طبعزاد نہیں بلکہ کچھ اور ہے۔ اسی طرح فقط تخلیق کار کی معنویت بھی بدل جاتی ہے۔ گویا وہی چیز جس کو اوریجنل سمجھا گیا اور طبع زاد کہا گیا اس فلسفے کی رُو سے نہ اتنی اوریجنل ہے اور نہ اتنی طبع زاد۔ متن سے سریت کا تصور تو ہمیشہ وابستہ رہا ہے لیکن اب اس کی نوعیت بدل گئی، یعنی متن رشتوں سے بھرا بستہ ہے اور ضروری نہیں کہ ہر رشتے کا سرا معلوم ہو۔

ظاہر ہے کہ یہ ایک فلسفیانہ پوزیشن ہے جس کے متعدد اطلاقی امکانات ہیں لیکن اس کو آسانی سے توڑا مروڑا بھی جاسکتا ہے اور اس سے غلط نتائج بھی اخذ کیے جاسکتے ہیں جیسا کہ تھیوری کے مخالفین اکثر کرتے ہیں یعنی یہ کہ مصنف کی موت ہوگئی ہے، یا تخلیق کا کوئی وجود نہیں یا مابعد جدیدیت میں ادب کی موت ہوگئی ہے، یہ سب لغوتاً ویلات ہیں، جن کا حقیقت سے کوئی تعلق نہیں کیونکہ اعتراض برائے اعتراض کرنے والے اس بنیادی خلوص سے عاری ہوتے ہیں جو فلسفے کی باریکیوں کو سمجھنے کے لیے ضروری ہوتا ہے، اس لیے وہ بنیادی باتوں کو سمجھنے سے قاصر رہتے ہیں اور بغیر سمجھے غیر ذمہ دارانہ تاویلات کرتے رہتے ہیں۔ تھیوری میں تخلیقی عمل، تخلیق یا

تخلیق کار کے بارے میں بین المتونیت کی روشنی میں جو نیا موقف حاصل ہوتا ہے اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ تخلیق کار، تخلیقی عمل یا تخلیق کا کوئی وجود ہی نہیں۔ وجود بے شک ہے، البتہ اس کی نوعیت وہ نہیں جو عرف عام میں سمجھی گئی تھی۔ ضرورت تخلیق کار یا تخلیق کو رد کرنے کی نہیں بلکہ متن کی نوعیت کو سمجھنے کی ہے۔ اسی طرح مصنف کی موت سے بھی ہرگز یہ مراد نہیں کہ مصنف قرار واقعی مر چکا ہے یا ادب مر چکا ہے اور اب اس کا جنازہ اٹھنا چاہیے۔ بلکہ وہ مصنف جس کو متن کا واحد سرچشمہ سمجھ لیا گیا تھا یا ادب جس کو خود مختار و خود کفیل تصور کرلیا گیا تھا، یہ باتیں اب valid نہیں ہیں کیونکہ مصنف کی ذات متن کا واحد سرچشمہ نہیں ہے۔ اسی طرح ادب اتنا خودمختار خود کفیل بھی نہیں ہے جیسا کہ سمجھ لیا گیا تھا۔ ایک تو لکھنے کے اعتبار سے (جیسا کہ ہم نے اوپر واضح کیا) اور دوسرے یہ کہ ادب کی تعبیریں وقت کے محور پر بدلتی رہتی ہیں اور اخذ معنی کے عمل میں قاری کی شرکت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اوپر جو وضاحت کی گئی (ہرچند کہ وہ مختصر اور سرسری ہے) اس کی روشنی میں اگر عمومی اعتراضات کو دیکھیں تو صاف معلوم ہوجائے گا کہ وہ غلط کھینچ تان پر مبنی ہیں۔ بین المتونیت بھی تکثیریت کی طرح طرفوں کو کھولنے والا موقف ہے جس سے مصنف اور متن کی زیادہ صحیح اور زیادہ کشادہ نوعیت سامنے آتی ہے، نہ کہ مصنف کے وجود سے انکار یا متن کے وجود سے انکار۔ اس نوع کی گفتار سے کم فہمی کی بو آتی ہے۔

تاہم یہ گتھی یہیں حل نہیں ہوجاتی۔ کچھ اور سوال ضرور باقی رہتے ہیں یعنی یہ کہ جب متن سابقہ متون سے رشتے میں ہے تو پھر تخلیق کو کیا کہیں؟ تخلیقی عمل کو کیا کہیں؟ طبع زاد کو کیا کہیں یا تخلیقی صلاحیت کو کیا کہیں؟ حقیقت یہ ہے کہ زبان میں لفظ محدود ہیں، دوسرے الفاظ تو بننے سے رہے۔ چنانچہ سردست جو کہا جاتا ہے وہی کہا جائے گا، لفظ تخلیق کو القط کرنا مقصود بھی نہیں۔ مقصود ہے اس کی تفہیم کو بدلنا جو فلسفیانہ طور پر وہ نہیں جو پہلے تھی۔ اب ان لفظوں کی نوعیت بدل گئی ہے۔ رہی یہ بات کہ تخلیقی صلاحیت کتنی وہبی ہے اور کتنی ماحول، تربیت اور تاریخ کی مرہونِ منت ہے، تو DNA کے نئے انکشافات اور انسانی Genome کی دریافت کے بعد وہ منزل دور نہیں جب بیولوجی کے اگلے اقدامات سے یا تو اس کا ثبوت مل جائے گا یا

اس کی تردید ہو جائے گی کہ کیا زبان پر قدرت کا کوئی خاص جین ہے یا شعری یا ادبی تخلیقی صلاحیت کا بھی کوئی خاص جین ہے۔ اگر ایسا نہیں تو پھر نئی تھیوری کی ان بصیرتوں کو مزید استحکام حاصل ہوگا کہ زبان سو فی صد ایک سماجی عمل ہے اور ادب کی 'جھینی جھینی چدریا' کا سارا تانا بانا زبان، سماج اور تہذیب کے رشتوں اور نظر آنے اور نظر نہ آنے والے تاروں سے بُنا جاتا ہے۔

بین المتونیت پر اس سے پہلے بھی اردو میں کچھ نہ کچھ لکھا جاتا رہا ہے۔ اس میں بھی کام کی باتیں ہیں۔ شعر و حکمت کے تازہ شمارے میں بھی بین المتونیت پر ایک مضمون آیا ہے اور بین المتونیت کا جو رشتہ پیروڈی pastiche یعنی پرانے اسالیب و پیرایوں سے ہے، ان سے بھی بحث کی گئی ہے اور مثالیں بھی دی گئی ہیں۔ اس سے پہلے بھی سریندر پرکاش، اسد محمد خاں وغیرہ کے افسانوں کو لے کر متن بر متن کی بحث اٹھائی گئی ہے کہ کس طرح متن سے متن بنتا ہے۔ شعر و حکمت کے اسی شمارے کے اداریے میں پروفیسر مغنی تبسم نے ادب کے نئے منظرنامہ کا ذکر کرتے ہوئے یہ تنبیہ بھی کی ہے کہ ہرچند باشعور ادیب اور شاعری نئی تبدیلیوں کی طرف سے آنکھیں بند نہیں رکھ سکتے تاہم اردو کے بعض نقادوں نے کچھ آسان فارمولے وضع کر لیے ہیں۔ فارمولوں سے تقلید میں آسانی ہوتی ہے اور نقال پیدا ہو جاتے ہیں جس سے رجحان کو نقصان پہنچتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ پروفیسر مغنی تبسم کی بات میں وزن ہے اور اس پر توجہ کرنا چاہیے مثلاً بین المتونیت اگر فقط یہی ہے کہ متن پر متن بنایا جائے یہ بہت محدود عمل ہوگا اور سستی فارمولہ سازی ہوگی۔ نتیجتاً یہ سمجھا جائے گا کہ فقط وہی متن مابعد جدید ہے جو متن بر متن کے طریقے سے بنایا گیا ہے۔ یہ گمراہ کن اور میکانکی تعبیر ہے۔ گرہیں ضرور کھولیے لیکن میکانکی تعبیر اور فارمولہ بازی سے بچنا بھی ضروری ہے۔ تھیوری کا کام طرفیں کھونا اور بصیرتوں کی فہم کو عام کرنا ہے۔ باشعور تخلیق کار کا کام نئی فضا میں اپنی راہ خود طے کرنا ہے۔ نئی بصیرتیں فارمولہ یا منصوبہ نہیں ہیں۔ یہ ذہنی کشادگی کا اشاریہ ہیں۔ مابعد جدیدیت، تخلیقیت کا جشن جاریہ اسی لیے ہے کہ کوئی نظریہ، کوئی زاویۂ نظر حتیٰ کہ بین المتونیت بھی حرف آخر نہیں ہے۔ جس طرح فارمولہ بازی یا منصوبہ بندی سے بچنا ضروری ہے، اسی طرح جیسے

کہ پہلے عرض کیا گیا برہنہ گفتاری سے بچنا بھی ضروری ہے کیونکہ 'سماجی سروکار' بھی ذرا سی بے احتیاطی سے فارمولہ بن سکتا ہے۔ بعض حالتوں میں یہ ہو رہا ہے جو مناسب نہیں۔ خاطر نشان رہے کہ ادب فن ہے اور فن پر قدرت لازم ہے۔ برہنہ گفتاری فن پر قدرت اور زبان پر قدرت کی نفی ہے۔ باشعور فنکار جانتے ہیں کہ ادب، ادبیت یعنی معنی آفرینی اور حسن کاری سے بنتا ہے نری فکر سے نہیں۔ فنکار کے لیے ضروری ہے کہ وہ فن اور اقدار سے اپنے طور پر معاملہ کرے، یہ دونوں ایک دوسرے سے الگ نہیں۔ فنکار مبلغ نہیں، اس کا کام کسی کو 'تھاپنا' یا 'میٹنا' نہیں بلکہ اس کا کام اپنی بات کہنا اور ادب تخلیق کرنا ہے جو لطف و معنی کا سرچشمہ ہو اور وقت کے محور پر زندہ رہنے کی صلاحیت رکھتا ہو۔

تاریخیت اور نئی تاریخیت

ادبی تھیوری کا ایک اہم مسئلہ

اگر پوچھا جائے کہ کیا ادب بے تعلقِ تاریخ ہے؟ تو ہر شخص کہے گا نہیں، ادب تاریخ سے باہر تھوڑے ہی ہے۔ لیکن اگر یہ صحیح ہے کہ ادب تاریخ سے باہر نہیں تو بالعموم ہم یہ کیسے مان لیتے ہیں کہ ادب ''خودمختار'' اور ''خود کفیل'' ہے! ان دونوں باتوں میں شدید تضاد ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ یہ مسئلہ اتنا سیدھا سادا نہیں جتنا بظاہر نظر آتا ہے۔

دیکھا جائے تو ایک معنی میں ادب اور تاریخ کا رشتہ سامنے کی چیز ہے اور صدیوں سے ادب کو انسانی تاریخ کے حصے کے طور پر دیکھا اور پڑھا جاتا رہا ہے، یعنی جیسے سیاسی اور سماجی تاریخ انسانی تاریخ کا حصہ ہے، اسی طرح ادب بھی انسانی تاریخ کا حصہ ہے۔ لیکن اس سب کے باوجود ادب میں تاریخی حالات، حالاتِ محض کے طور پر نہیں آتے، ادب تاریخ کا آئینہ ہوتا ہے اور نہیں بھی ہوتا، ادب میں تاریخ کی نبض چلتی دکھائی دیتی بھی ہے اور نہیں بھی۔ ادب اور تاریخ کا رشتہ بعضوں کے نزدیک سیدھا سادا، براہ راست اور دو اور دو چار کا ہے، اور بعضوں کے نزدیک اتنا پیچیدہ اور گہرا کہ ادب تاریخ کا ترجمان نظر آتا بھی ہے اور نظر نہیں بھی آتا، یا ادب روحِ عصر کی نمائندگی کرتا بھی ہے، اور نہیں بھی کرتا۔ چنانچہ ادب اور تاریخ کے رشتے کے بارے میں صدیوں سے دو تنقیدی رویے چلے آتے ہیں جو متخالف بھی ہیں اور متضاد بھی۔ اول یہ کہ ادب تاریخ کا زائیدہ ہے اور ادب کا وہی مطالعہ صحیح اور مناسب ہے جو تاریخی اور سماجی تناظر کے ساتھ کیا جائے۔ دوسرے یہ کہ ادبی متن ایک نامیاتی کُل ہے یہ آزاد اور خودمختار ہے اور ادبی مطالعہ ادبی اصولوں کی مدد سے

آزاد نہ کرنا چاہیے نہ کہ خارجی یعنی تاریخی (سماجی و سیاسی) اصولوں کی مدد سے۔ پہلا رویہ جو ادب کو تاریخ (حقیقت) کی نقالی سمجھتا ہے، Mimesis یعنی نظریۂ نقل کہلاتا ہے، یہ افلاطون کے زمانے سے چلا آتا ہے، اور دوسرا جو ادب کے داخلی نظام پر زور دیتا ہے، ارسطو کے زمانے سے چلا آتا ہے۔ ریلزم یا حقیقت نگاری کے تمام دبستانوں کا تعلق پہلے اصولِ نقد سے اور فارملزم یا ہیئت پسندی کے تمام دبستانوں کا تعلق دوسرے اصولِ نقد سے ہے۔ ہیگل اور پھر مارکس کے اثرات کے بعد تاریخیت مطالعۂ ادب میں لازمیت کا درجہ حاصل کر گئی لیکن اس کے برعکس ہیئت پسندوں نے تاریخیت کو اتنا ہی نظر انداز کیا ہے۔ اردو میں یہ تفریق ترقی پسندی اور جدیدیت کے درمیان واضح طور پر دیکھی جا سکتی ہے۔ لیکن افسوس یہ ہے کہ ترقی پسندوں نے ادبی مطالعے میں تاریخ کے جس تصور پر زور دیا وہ سرسری، سطحی اور اکہرا تھا جو ادبی کتابوں میں ''تاریخی و سماجی پس منظر'' کے الگ ابواب قائم کر دینے اور سامنے کے عمومی تاریخی واقعات کو سلسلہ وار گنوا دینے کو بالعموم تاریخیت کا حق ادا کرنے کے مترادف سمجھتا تھا۔ تاریخیت کا یہ تصور چونکہ سطحی اور ناقص تھا، ادبی مطالعات میں اس کی حیثیت زیادہ تر آرائشی رہی، اور اس سے خاطر خواہ فائدہ نہ ہوا۔ دوسری طرف اردو میں جدیدیت چونکہ مارکسزم کے رد میں اور امریکی نیو کریٹسزم کی نقل میں قائم ہوئی تھی، اس میں سرے سے تاریخیت، سماجیت یا ثقافت کے لیے کوئی جگہ ہی نہ تھی، چنانچہ ادب اپنے ثقافتی سماجی ڈسکورس سے کٹ کر زندگی کی حرارت سے عاری اور ابہام، رعایت لفظی اور عروض و قافیے کے مباحث تک سمٹ کر رہ گیا۔ ظاہر ہے کہ تاریخیت کا یکسر اخراج بھی ایک نوع کی انتہا پسندی تھی جس سے اتنا فائدہ نہیں جتنا نقصان ہوا۔ مزے کی بات ہے کہ اردو ناول سے تاریخیت کا اخراج ممکن نہیں ہو سکا جس کی بڑی وجہ قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کی شخصیات تھیں جن کا تخلیقی عمل ہی تاریخیت میں گندھا ہوا تھا۔ لیکن افسانہ نگاری، شاعری اور تنقید میں تاریخیت کا اخراج بڑی حد تک مکمل تھا، اور ''خالص ادب'' کی ''خالص'' ادبی اقدار پر زیادہ زور دیا گیا جو صحت مندانہ رویہ نہ تھا۔

لطف کی بات یہ ہے کہ بیسویں صدی کی چھٹی دہائی میں جب اردو میں امریکی

نیوکریٹسزم کی بنیادوں پر جدیدیت کا آغاز ہو رہا تھا، مغرب میں جدیدیت کا زوال ہو رہا تھا اور نیوکریٹسزم کو چیلنج کیا جا رہا تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ اردو میں جن لوگوں نے جدیدیت کو نظریاتی بنیادوں پر استوار کیا تھا، ان سے یہ سوال پوچھا جاسکتا ہے کہ انھوں نے اردو والوں کو یہ بتانے کی زحمت کیوں گوارا نہیں کی کہ مغرب میں جدیدیت اور نیوکریٹسزم کی بنیادیں متزلزل ہوچکی ہیں اور خالص فارملزم جس پر اردو میں زور دیا جا رہا تھا، اس کا نظری دفاع تقریباً ناممکن ثابت ہو چکا ہے۔ بہر حال ترقی پسندی کی ضد میں ان حقائق کو یا تو دبا دیا گیا یا نظرانداز کر دیا گیا۔

ساٹھ کی دہائی میں ساختیات اور اس کے بعد پس ساختیات کا نظریاتی وار نیوکریٹسزم پر ہی تھا جس کی بنیادیں بورژوا انفرادیت پرستی پر قائم تھیں۔ ساختیاتی اور پس ساختیاتی فکر نے ادب کی معنی خیزی کے عمل میں ثقافت کے تفاعل کی راہ تو کھول دی لیکن چونکہ نوعیت کے اعتبار سے یہ مطالعات Diachronic نہ ہوکر Synschronic یعنی یک زمانی تھے، اور ردتشکیل (Deconstruction) کا انحصار فقط متنیت پر تھا، چنانچہ نیوکریٹسزم اور ردتشکیل سمیت ان تمام رویوں کے خلاف جو فقط زبان یا فقط لسانیت یا فقط متنیت پر زور دیتے ہیں، رفتہ رفتہ ایک بغاوت رونما ہوئی اور نتیجتاً ادبی مطالعہ کا جو نیا طور سامنے آیا، اس کو 'نئی تاریخیت' (New Historicism) کے نام سے جانا جاتا ہے۔

۲

اس تبدیلی کو پوری طرح سمجھنے کے لیے اس کو وسیع تر تناظر میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔ وہ یوں کہ ادبی تاریخ کا ایک پہلے سے چلا آرہا معمہ معروضیت (Objectivity) کا سوال بھی ہے۔ یعنی کیا ایک عہد کے ادب کا مطالعہ دوسرے عہد میں معروضی طور پر کیا جاسکتا ہے یا نہیں، کیونکہ ہر عہد عبارت ہے مخصوص ذہنی رویوں، طور طریقوں اور سوچنے کے زاویوں سے جو اُس عہد کی موضوعیت کو قائم کرتے ہیں۔ وقت کے ساتھ ساتھ یہ رویے اور زاویے بدلتے رہتے ہیں۔ چنانچہ کسی دوسرے زمانے میں بدلے ہوئے رویوں اور بدلتی ہوئی موضوعیت کے ساتھ کسی

سابقہ عہد کا معروضی مطالعہ کیونکر ممکن ہے۔ بالعموم مورخین اور نقادوں کو اس امر کا احساس نہیں ہوتا کہ وہ اپنے سے پہلے کے عہد کا مطالعہ کرتے ہوئے خود اپنے زمانے کے کلچر اور اپنے مفروضات کو غیر شعوری طور پر سابقہ زمانوں پر مسلط کردیتے ہیں جو معروضیت کے تقاضوں کے خلاف ہے۔

ادب اور تاریخ کے رشتے سے جڑا ہوا دوسرا بڑا مسئلہ 'اوریجنلٹی' کا تصور ہے کہ ادب کلچر (یا تاریخ) کا زائیدہ نہیں ہے بلکہ یہ ادیب یا شاعر کے ذہن کا زائیدہ ہے۔ بالخصوص ہماری مشرقی روایت میں 'اوریجنلٹی' کا تصور بہت اہمیت رکھتا ہے کیونکہ مشرقی روایت میں ادیب یا شاعر کی حیثیت ''تخلیق'' کرنے والے کی ہے اور 'تخلیق کار' کا پہلے سے چلا آرہا رومانی تصور کہ وہ اپنے ذہن و شعور سے طبعزاد معنی خلق کرتا ہے، ہمارے مزاجوں میں رچا بسا ہوا ہے۔ اس تصور سے لازم آتا ہے کہ ادبی متن طبعزاد اور انفرادی تخلیق کا معاملہ ہے۔ چنانچہ ادب کا مطالعہ اس کے انفرادی خصائص کی بنا پر کرنا چاہیے۔ اس موقف سے اختلاف کرنے والوں کا کہنا ہے کہ ادب میں 'اوریجنلٹی' کے تصور کی نظریاتی بنیادیں خاصی کمزور ہیں کیونکہ شاعر کا ذہن و شعور مطلقاً آزاد نہیں، یعنی اس کی موضوعیت مطلق ہے ہی نہیں بلکہ ثقافت اور تاریخ کی متعین کردہ ہے۔ جو چیز ثقافت اور تاریخ میں گندھی ہوئی ہے وہ آزادِ محض کیسے ہوسکتی ہے۔ اس بحث سے جڑی ہوئی بحث ادب کی Extrinsic اور Intrinsic اقدار کی بحث ہے۔ یعنی ادب چونکہ اوریجنل، ذاتی اور یکتا ہے، اس کا مطالعہ اس کی داخلی Intrinsic اقدار کی بنا پر ہی کیا جاسکتا ہے، اور ادب کی بحث میں خارجی عناصر کو لانا غلط ہے۔ اس نقطۂ نظر کے مخالف وہ لوگ ہیں جو ادب کو تاریخ اور ثقافت کا زائیدہ اور متعینہ مانتے ہیں، چنانچہ ان کے نزدیک ادب کے مطالعہ میں Extrinsic اقدار سے مدد لینا بہت ضروری ہے، ہر چند کہ داخلی Intrinsic اقدار کی اہمیت ہے، لیکن ادب کا مطالعہ فقط Intrinsic اقدار کی بنا پر مکمل طور سے نہیں کیا جاسکتا۔

ادبی تنقید کے وہ تمام رویے جو ادب کی داخلی اقدار کی بات کرتے ہیں یا خالص ادبی اقدار کی بات کرتے ہیں وہ فارملزم (ہیئت پسندی) کے تحت آتے ہیں۔ ان میں روسی ہیئت پسندی کا ایک حصہ اور ساختیات کے کلاسیکی روپ بھی شامل

ہیں۔ روسی ہیئت پسندی کی ایک توسیعی شکل پراگ لنگوسٹک سرکل تھی۔ فرانسیسی ساختیاتی رویوں کا فروغ ساٹھ کی دہائی سے شروع ہوا۔ امریکی اور برطانوی تنقید کا وہ دبستان جو نیوکریٹسزم کہلاتا ہے، تیس کی دہائی سے ساٹھ کی دہائی تک حاوی رہا۔ یہ تمام رویے اور نظریے فارملزم یعنی ہیئت پسندی ہی کی مختلف شکلوں کے طور پر جانے جاتے ہیں۔

دوسری طرف امریکہ ہی میں History of Ideas دبستان کے مورخین امریکی نیوکریٹسزم کو برابر چیلنج کر رہے تھے، جن کا سربراہ Lovejoy تھا اور ان میں سے بیشتر جانز ہاپکنز یونیورسٹی میں جمع تھے۔ دوسرا مخالف گروہ جرمن رومانیت پسندوں کا تھا جن میں نمایاں نام Ernst Cassirer کا تھا جس کی Philosophy of Symbolic Forms خاصی بحث انگیز ثابت ہوئی۔ تیسرا اور سب سے اہم گروہ مارکسسٹوں کا تھا جو معاشی اور طبقاتی کش مکش کو بنیادی محرک قرار دیتے تھے، اور ادب کی خودکفالت یا خودمختاری کے خلاف تھے اور اسے مغالطہ آمیز سمجھتے تھے۔

ہیئت پسندوں اور تاریخیت پسندوں کے درمیان نقطۂ نظر کے فرق کی یہ خلیج بڑھتی ہی گئی حتیٰ کہ ۱۹۶۰ کے لگ بھگ ادبی مطالعات میں امریکی نیوکریٹسزم کا غلبہ ختم ہونے لگا۔ چنانچہ اُس زمانے میں ہیئت پسندوں اور تاریخیت پسندوں کے متخالف موقف کے درمیان خلیج کو کم کرنے کی کوششیں شروع ہوگئیں۔ 'نئی تاریخیت' کو سامنے لانے کا بڑا مقصد یہی تھا کہ ادب اور تاریخ کے رشتے کی پیچیدگی پر ازسرِنو غور کیا جائے اور اس گتھی کو ادب کی خاص نوعیت کے پیش نظر سلجھایا جائے۔ دوسرے لفظوں میں ادب کی اوریجنلٹی اور داخلی اقدار کے تصور کو جہاں تک ممکن ہو سکے انگیز کیا جائے کیونکہ ادب جہاں ثقافت کا پیداکردہ ہے وہاں ادب ثقافت کو پیدا بھی کرتا ہے۔ ادب کو اس طرح دیکھنے کا نیا طور نتیجہ تھا مختلف پس ساختیاتی رویوں اور بصیرتوں کا، جن کا اثر و رسوخ ساٹھ سے اسّی تک کی دہائی میں بڑھتا رہا۔ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ ساختیات ہر چندکہ بظاہر لسانیات کی طرح 'یک زمانی' تجزیے کی بنا پر ہیئت پسندی ہی کا ایک طور معلوم ہوتی ہے، لیکن اس میں ایک مضمر تاریخی عنصر کا بیج بھی چھپا ہوا تھا، وہ یوں کہ ساختیات زبان کو ثقافت

کے ایک 'طور' کی طرح دیکھتی ہے۔ یعنی زبان ثقافت کی رو سے ہے اور زبان ثقافت کے اندر ہے۔ ہر زبان کی ساخت اس کی اپنی ثقافت کی رو سے قائم ہوتی ہے، اور اسی ثقافت کے اندر ہی کارگر ہوتی ہے۔ مخصوص ثقافت کے باہر وہی ساخت نہ صرف بے معنی بلکہ کالعدم ہوجاتی ہے۔ یہ نکتہ تاریخیت کے گہرے بیج کا حامل ہے، کیونکہ جس طرح زبان نظامِ نشانات ہے، اسی طرح ادب بھی نظامِ نشانات ہے، چنانچہ جیسے زبان ثقافت کی متعین کردہ ہے ادب بھی ثقافت کا متعین کردہ ہے اور ثقافت تاریخ کے محور پر اور تاریخ کے اندر ہے، گویا ثقافت کا کوئی تصور تاریخ سے ہٹ کر ممکن ہی نہیں۔ پس ادب کا بھی کوئی تصور تاریخ سے ہٹ کر ممکن نہیں۔ چنانچہ 'خالص' ہیئت پسندی نظری اعتبار سے اپنے آپ کالعدم ہوجاتی ہے۔

واضح رہے کہ ساختیات جن محدود مقاصد کے ساتھ ادب و فلسفے کے میدان میں اتری تھی، اس کے اثرات اس سے کہیں بڑھ کر ثابت ہوئے۔ سب سے بڑا اثر ادبی مطالعات پر یہ ہوا کہ تاریخیت کے اعتبار سے تین نئے رویے بتدریج سامنے آئے:

۱ نشانیات یعنی Semiotics کا رویہ

۲ قاری اساس تنقید، نیز ادب کی قبولیت کا نظریہ (Reception Theory)

۳ نئی تاریخیت (New Historicism)

ان میں سے قاری اساس تنقید اور نظریۂ قبولیت (Reception Theory) سے ہم پہلے بحث کر چکے ہیں۔ جہاں تک نشانیات کا تعلق ہے نشانیات ان تمام رموز و علائم، طور طریقوں اور نظام ہائے نشانات کا مطالعہ کرتی ہے جو اُن تمام اشیا اور شعائر کو محتوی ہیں جن کو بہ حیث مجموع ثقافت کہا جاتا ہے۔ جس طرح زبان بین لسانی ساختوں کا مجموعہ ہوتی ہے اور ان ساختوں کو کوئی متکلم پیدا نہیں کرتا بلکہ یہ عملِ تکلم سے پہلے موجود ہوتی ہیں، اسی طرح ثقافت بھی کسی خاص عامل کے ذریعے یا شُعرا اور اُدبا کے ذریعے یا رائج حاوی اثرات کے ذریعے پیدا نہیں ہوتی، بلکہ نشانات کے باہمی روابط کے نظام کے ذریعے قائم اور کارگر ہوتی ہے۔

ثقافت کے نشانیاتی تصور سے مراد ہے رموز و علائم کا وہ نظام جس کو اُس

ثقافت سے متعلق تمام افراد سمجھتے ہیں اور جس کے ذریعے وہ سماجی طور پر عمل آرا ہوتے ہیں، ثقافتی ظواہر و شعائر کی تشکیل کرتے ہیں، نیز باہم دگر تعامل کرتے ہیں۔ چنانچہ ادب کے تناظر میں نشانیات اس اعتبار سے تاریخیت کی ہم نوا ہے کہ اس کی رو سے ادب ثقافت سے متعین ہوتا ہے۔ روایتی طور پر تاریخ غیر ادبی دستاویزوں پر زور دیتی تھی جبکہ نشانیات ان رموز و علائم کے نظام پر زور دیتی ہے جس کے تحت خود یہ دستاویزات، خواہ ادبی ہوں یا غیر ادبی، وجود میں آتی ہیں۔ ادب کے نشانیاتی مطالعے پر آج تک سب سے عمدہ کام اُن روسی ماہرین کا ہے جنھوں نے جے۔ لوتمن کی سربراہی میں اس مسئلے پر غور کیا تھا۔ انھوں نے ادبی ساخت اور ثقافتی تناظر میں تطابق پیدا کرنے کی راہ نکالی جو فی الحقیقت مارکسیت کے معاشی متعینات سے ہٹ کر ہے۔

۳

آیئے اب دیکھیں کہ نئی تاریخیت کے مضمرات کیا ہیں۔ اس میں دو رائے نہیں کہ نئی تاریخیت کا باقاعدہ آغاز امریکہ میں کیلیفورنیا یونیورسٹی کے اسٹیفن گرین بلاٹ (Stephen Greenblatt) کی تحریروں سے ہوا اور برطانیہ میں ریمنڈ ولیمز کی تحریروں سے۔ برطانیہ میں نئی تاریخیت کے لیے 'ثقافتی مطالعات' کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے۔ اس نئے رجحان کے پس پشت جو گہرے اثرات ایک مدت سے عمل آرا تھے اور جو نئی تاریخیت کے دبستان کی صورت میں متشکل ہوئے، دراصل وہ فوکو کے خیالات تھے۔ بعد کو برطانیہ میں فوکو کے ساتھ ساتھ آلتھیو سے اور باختن کے اثرات بھی شامل ہو گئے جن کی تفصیل آگے آئے گی۔

اسٹیفن گرین بلاٹ کی کتاب Renaissance Self-Fashioning شکاگو سے ۱۹۸۰ میں شائع ہوئی۔ ۱۹۸۲ میں اُس نے رسالہ Genre کا خاص نمبر نشاۃ ثانیہ کے انگریزی ادب پر اس اعلان کے ساتھ مرتب کیا کہ اس شمارے کے سب لکھنے والے تاریخ اور ادبی متن کے رشتے پر ازسرنو غور کریں گے۔ اصل جھگڑا جس کی طرف پہلے اشارہ کیا گیا یہ تھا کہ کیا ادبی متن واقعی خودکفیل و خودمختار ہے، یعنی کیا یہ ہر طرح

کے تاریخی اور سماجی اثر سے مطلقاً آزاد ہے یا کیا ادبی متن اپنے عہد کے کلچر سے متعین ہوتا ہے۔ گرین بلاٹ اور اس کے رفقا کو اس بات پر شدید اختلاف تھا کہ ادبی متن اپنے عہد کے کلچر سے متعین نہیں ہوتا۔ ان کا اصرار تھا کہ ادبی متن بھی دیگر ثقافتی ظواہر کی طرح ثقافت ہی کا متعینہ ہے، لیکن ان کو اس بات پر بھی اصرار تھا کہ ادب کوئی ایسا آئینہ محض بھی نہیں کہ اس میں تاریخ اور کلچر کی سیدھی سادی تصویر دیکھی جاسکے یا کسی وحدانی نظریۂ اقدار کی ترجمانی کی توقع کی جائے۔ گرین بلاٹ نے ان دونوں طرح کے رائج تصورات کو رد کیا کہ ادب نہ تو مطلقاً آزاد وخودمختار ہے اور نہ ہی تاریخ کا آئینہ دار و عکاسِ محض۔ بلکہ ادب میں ہمیشہ متخالف و متضاد رویے نیز مضمر عناصر بھی ملتے ہیں۔ ادب کا معاملہ اپنے زمانے کے رائج ضابطوں اور طورطریقوں کے ساتھ خاصا پیچیدہ اور تہ در تہ ہوتا ہے، اور عمل درعمل کے یہ پیچیدہ رویے باہم گرمل کر کسی عہد کی تصویر بناتے ہیں۔

گرین بلاٹ اور اس کے رفقا کے اس موقف کا ادبی نقد پر خاصا اثر ہوا اور اس نے جہاں طرح طرح کی مبالغہ آمیز توقعات پیدا کردیں، وہاں طرح طرح کے نظری مطالبات بھی کیے جانے لگے۔ نئی تاریخیت چونکہ ایک تحریک یا دبستان کی شکل اختیار کرتی جارہی تھی، اس لیے تقاضا کیا جانے لگا کہ اس کے لیے باقاعدہ تھیوری وضع ہونا چاہیے۔ گرین بلاٹ نے اس کی مخالفت کی۔ معترضین کے جواب میں ۱۹۸۷ میں گرین بلاٹ نے Towards a Poetics of Culture کے عنوان سے مدلل مضمون لکھا جو اب تک نئی تاریخیت کی بنیاد چلا آتا ہے۔ اس میں گرین بلاٹ نے بالوضاحت بحث کی کہ ''نئی تاریخیت نہ تو کبھی تھیوری تھی اور نہ ہی اس کو تھیوری بنانا چاہیے۔''

"New Historicism never was and never should be a theory"

گرین بلاٹ نے ثابت کیا کہ جس طرح سرمایہ داری کی جمالیات کے متضاد کردار کو نہ تو صرف مارکسی اصولوں کی مدد سے سمجھا جاسکتا ہے، نہ فقط پس ساختیاتی اصولوں کی مدد سے، اسی طرح کسی بھی تاریخی عہد کے متخالف اور متضاد رویوں کو سمجھنے کے لیے بھی فقط کسی ایک تھیوری سے کام لینا مناسب نہیں۔ تفہیم کے ہر طور کو کھلا

رکھنا ضروری ہے۔ چنانچہ نئی تاریخیت دراصل قرأت کے اس عمل کا نام ہے جس کے ذریعے یہ دیکھا جاتا ہے کہ کس طرح ادبی متون نہ صرف اپنے زمانے کے طور طریقوں اور اعتقادات کو ظاہر کرتے ہیں، بلکہ ان طور طریقوں اور اعتقادات کو بناتے اور متاثر بھی کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں جس طرح سماج وحدانی نہیں ہے، ادب بھی وحدانی نہیں۔ پہلے کے مورخین سکّے کے دوسرے رُخ یا The Other سے خوف کھا کر رہ جاتے تھے۔ نئی تاریخیت تاریخی حقیقت کے دوسرے رخ کو بھی سامنے لاتی ہے۔ وہ ہیئت پسندوں اور نیو کریٹسزم کی اس سادہ لوحی کے خلاف ہے کہ ادب مطلقاً کوئی آزاد کائنات ہے۔ ادب نہ صرف ثقافتی طور پر پیدا ہوتا ہے بلکہ ثقافتی اطوار کو پیدا بھی کرتا ہے۔ سامنے کی بات ہے کہ شیکسپیئر برطانوی کلچر کی، کالی داس قدیم ہندستانی کلچر کی، دانتے اطالوی کلچر کی، گوئٹے جرمن کلچر کی، حافظ ایرانی اور غالب مغل کلچر کی پہچان کیوں مانے جاتے ہیں۔ اس لیے کہ ان کا ذہن وشعور یا ان کی ''تخلیقیت'' ان کے اپنے کلچر کی زائیدہ و پروردہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں اگر کالی داس عرب میں یا غالب فرانس میں پیدا ہوئے ہوتے تو وہ کچھ اور تو ہو سکتے تھے، کالی داس یا غالب نہیں ہوتے۔ گرین بلاٹ کے رفقا میں Jonathan Goldberg, Louis Montrose, Stephen Orgel اور Lisa Jardine کے نام قابل ذکر ہیں۔ ان کی مشترکہ مساعی نے ادب کے بارے میں اب اس عرفان کو عام کردیا ہے کہ ادب کو اس وقت تک نہیں سمجھا جاسکتا جب تک اس کے زمانے کے مخصوص ثقافتی طریقوں اور متون، اور ان سے ادب کے پیچیدہ رشتوں کے عمل درعمل کو نظر میں نہ رکھا جائے۔

غرضیکہ پہلے کی تاریخیت اور نئی تاریخیت میں ایک فرق یہ ہے کہ نئی تاریخیت کی بنیاد اس تصور پر ہے کہ کلچر کوئی کلیت پسندانہ وحدانی نظام نہیں، بلکہ یہ حاصل ضرب ہے مختلف رویوں اور تصورات کا جو بجائے خود نتیجہ ہیں متون کے سلسلوں کا۔ دوسرے لفظوں میں ادب پارہ متشکل ہوتا ہے ثقافتی نظام کی رو سے اور ثقافتی نظام کے اندر۔ نیز یہ کہ ادب فقط اپنی تشکیل کی رو سے علاحدہ ہے، ورنہ یہی ثقافتی نظام ذہن وشعور کے دوسرے ظواہر میں بھی کارفرما رہتا ہے، اور وہ ظواہر بھی اپنی جگہ پر

ثقافت کو پیدا کرتے ہیں۔ یہ دوہرا عمل ہے۔ ثقافت یا تاریخ کے اس دوہرے عمل کا تصور ساختیاتی فکر کی دین ہے۔ تاریخیت کے اس نئے تصور کا نتیجہ ایسی ادبی تنقید ہے جو ادب کا مطالعہ سیاسی، سماجی، معاشی، مذہبی اور فنی رویوں اور طور طریقوں کے پیش نظر اس طرح کرتی ہے کہ یہ سب کے سب بھی تاریخی طور پر متنائے ہوتے ہیں یعنی متن اساس ہیں۔ فوکو کی تصانیف کے نتیجے کے طور پر ساختیاتی فکر زبان و معنی کے سروکار سے کہیں آگے بڑھ کر تاریخ اور ثقافت کے مسائل سے جڑ گئی اور تاریخ کے بارے میں سوچنے کا ریڈیکل نقطۂ نظر ہاتھ آیا۔ فوکو کا یہ نکتہ ساختیاتی ہی ہے کہ تمام کلچر اصلاً متنایا ہوا ہے۔ فوکو کلچر کے تمام ظواہر اور آثار کو تاریخ کی 'آرکیالوجی' کہتا ہے، اس میں وہ تمام لسانی اظہارات مع شعر و ادب و زبان و لسانیات ہر چیز کو شامل کرتا ہے، اور اس Episteme کو بھی جو کسی بھی تاریخی عہد کی فکر کو اپنے رنگ میں رنگ دیتی ہے۔ لیکن سابق کے 'لوجوائے دبستان' سے فوکو اس اعتبار سے مختلف ہے کہ وہ فقط ملفوظی متن پر نہیں بلکہ اُس کارفرما ڈسکورس پر زور دیتا ہے جس کے تفاعل نے اُن متون کو پیدا کیا۔ فوکو کلاسیکی ساختیات اور نشانیات سے اس امر میں مختلف ہے کہ ڈسکورس کے یہ طور در حقیقت بے مرکز ہوتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ڈسکورس کے یہ سلسلے جو متون کو پیدا کرتے ہیں، مسلسل واقعات کی لڑی نہیں ہوتے بلکہ ان میں غیر متوقع ٹوٹاؤ اور شگاف ہوتے ہیں۔ ان سب خیالات کا کُل جمع اثر یہ ہوا کہ عام تاریخی مطالعات میں ادب اور کلچر میں جو خلیج حائل تھی اور دونوں میں جو قطبیت چلی آرہی تھی اس کی قلب ماہیت ہوگئی۔ اس معنی میں کلچر کچھ نہیں ماسوائے متون کے اور ڈسکورس کے اُن طور طریقوں کے جو اپنے اپنے عہد میں متون سازی کرتے ہیں۔ یوں دیکھا جائے تو نہ صرف منشائے مصنف تحلیل ہوجاتا ہے بلکہ مصنف کی 'اوریجنلٹی' کا قدیم تصور جو ادب کی خودکفالت کی بنیادوں پر استوار چلا آتا تھا وہ بھی بڑی حد تک تحلیل ہوجاتا ہے۔ غرضیکہ وہ سرچشمہ یا مرکز جس کو مصنف کی ذات سمجھ لیا گیا تھا، وہ سرچشمہ دراصل ڈسکورس ہے، اور وہ مراکز کلچر میں پیوست ہیں۔

۴

برطانیہ میں نئی تاریخیت Cultural Materialism کے نام سے چلن میں آئی جس اصطلاح کو اصلاً Jonathan Dollimore نے ریمنڈ ولیمز کی کتاب Marxism and Literature, 1977 سے مستعار لیا تھا۔ ان برطانوی رجحان سازوں میں ڈولی مور کے علاوہ Francis Barker, Catherine Belsey, Alan Sinfield اور کئی دوسرے شامل تھے۔ ہر چند کہ ان سب کا مقصد ادب اور تاریخ نیز ادب اور ثقافت کے پیچیدہ، گہرے اور مضمر رشتوں کا پتہ لگانا اور ادب کو انسانی تاریخ کی زندہ رو کے طور پر سمجھنا اور سمجھانا تھا، لیکن انھوں نے سابقہ تاریخ دانوں کے سادہ اور اکہرے طور طریقوں اور ان کے اخذ کردہ وحدانی نتائج سے اختلاف کیا اور نئی تاریخیت کے ایک نئے اور 'پُرکار' طریقِ نقد کو رائج کرنے پر زور دیا۔ واضح رہے کہ نظریاتی اعتبار سے برطانوی نئی تاریخیت کے سب ہم نواؤں میں سب باتوں پر اتفاق نہیں، تاہم اتنی بات ظاہر ہے کہ نئی تاریخیت کے لیئے پس ساختیاتی فکر نے فضا بڑی حد تک صاف کردی تھی اور بہت سے تصورات فوکو اور دیگر مفکرین کی بنیادوں پر اٹھائے گئے۔ بہرحال جن باتوں پر اتفاق ہے اور جن نکات کی بنا پر نئی تاریخیت سابقہ تاریخی طور طریقوں سے الگ اصولِ مطالعہ قرار پاتی ہے، ان کو بقول پیٹر وڈوسن چار شقوں میں صاف صاف یوں بیان کرسکتے ہیں :

(ا) لفظ تاریخ کے دو معنی ہیں : (ا) ماضی کے واقعات، (ب) ماضی کے واقعات کی روداد بیان کرنا۔ پس ساختیاتی فکر نے اس بات کو صاف کردیا کہ تاریخ ہمیشہ ''بیان'' کی جاتی ہے۔ چنانچہ پہلا موقف (کہ تاریخ ماضی کے واقعات کا مجموعہ ہے) بے معنی ہے۔ اس لیے کہ ماضی اپنی خالص صورت میں بعد کے آنے والوں کو ہرگز فراہم نہیں ہوسکتا، ماضی ہم تک ہمیشہ کسی نہ کسی ''بیان'' کے ذریعے ہی پہنچتا ہے۔ چنانچہ اس مشہور قول میں خاصی سچائی ہے کہ ''پس ساختیات کے بعد تاریخ متنائی جاچکی ہے'' :

After poststructuralism history becomes textualised

دوسرے لفظوں میں تاریخ متن (بیان) ہے واقعہ نہیں۔

(۲) تاریخی ادوار وحدانی حقائق نہیں ہیں۔ کسی بھی زمانے کی کوئی ''ایک تاریخ'' نہیں ہے۔ جو کچھ ہمیں حاصل ہے وہ فقط غیر مربوط اور تضادات سے مملو بیان کی گئی تاریخیں ہیں۔ الزبیتھ عہد (یا مغل عہد) کا کوئی تصورِ کائنات نہیں ہے۔ یکساں، مربوط اور ہم آہنگ کلچر کا تصور فقط ایک متھ ہے جو تاریخ پر مسلط کر دیا گیا ہے اور جس کو مقتدر طبقوں نے اپنے مفادات کے پیش نظر رائج کیا ہے۔

(۳) کوئی تاریخ داں یہ دعویٰ نہیں کرسکتا کہ اس کا ماضی کا مطالعہ بے لوث اور سو فیصد معروضی ہے۔ لکھنے والا اپنی تاریخی صورتِ حال سے ہرگز ماورا نہیں ہوسکتا۔ ماضی کوئی ایسی ٹھوس شے نہیں ہے جو ہمارے سامنے ہو اور جسے ہم پا سکیں، بلکہ ہم خود اس کو بناتے ہیں اپنے تاریخی سروکار کی روشنی میں، ان متون کی مدد سے جو پہلے سے لکھے ہوئے ہیں۔

(۴) ادب اور تاریخ کے رشتے پر ازسرِ نو غور کرنے کی ضرورت اس لیے بھی ہے کہ ایسی کوئی متعینہ اور طے شدہ تاریخ میسر نہیں ہے جس کے 'پس منظر' میں ادب کو 'پیش منظرایا' جائے۔ ہر تاریخ بالذاتہ پیش منظر ہے۔ تاریخ اصلاً ہے ہی ماضی کے بیان کا ایک طور جو دوسرے متون سے بین المتونیت قائم کرتا ہے۔ غیر ادبی متون بھی خواہ وہ مذہبی نوعیت کے ہوں، تفریحی نوعیت کے ہوں یا سائنسی یا قانونی، یہ سب تاریخ کا مواد ہیں۔

(ص ۱۶۱۔۱۶۲)

جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا نئی تاریخیت پر کلیدی اثرات دو پس ساختیاتی مفکرین مشل فوکو اور لوئی آلتھیوسے کے ہیں۔ دونوں کے افکار میں یہ مماثلت ہے کہ دونوں آئیڈیولوجیکل ڈسکورس پر زور دیتے ہیں جو سماجی اداروں کے زیراثر طے پاتا اور پنپتا ہے۔ دونوں کا خیال ہے کہ تاریخ اپنا سفر آئیڈیالوجی کے بل پر طے کرتی ہے اور مقتدر طبقات آئیڈیولوجی کے غلبے سے سماجی نابرابریوں کو اپنے مفادات کے

لیے زندہ رکھتے ہیں۔ آلتھیو سے کے بارے میں پہلے بتایا جاچکا ہے کہ وہ آئیڈیولوجی کے قدیم تصوّر کو رد کرتے ہوئے کہتا ہے کہ آئیڈیولوجی فقط وہ نہیں جو صحیفوں اور کتابوں میں لکھی ہوئی محفوظ ہے۔ آلتھیو سے اُسے آئیڈیالوجی کا 'جھوٹا شعور' قرار دیتا ہے۔ آئیڈیولوجی کی عملی شکل ریاستی اور سماجی اداروں کے سیاسی، عدالتی، تعلیمی اور مذہبی نظام سے پنپتی اور عمل آرا ہوتی ہے۔ یوں آئیڈیولوجی ڈسکورس یعنی مدلل کلام کی وہ حاوی شکل ہے جو افراد کی موضوعی حیثیتوں کو وضع کرتی ہے۔ فوکو بھی اس بات پر زور دیتا ہے کہ معاشرتی ادارے ڈسکورس کو پیدا کرتے اور اسے طاقت بہم پہنچاتے ہیں۔ اس کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ سیاسی اور سماجی طاقت ہمیشہ ڈسکورس کے ذریعے عمل آرا ہوتی ہے اور قائم رہتی ہے۔ دیوانگی، جرائم اور جنسی بے راہ روی کے تصورات پیدا ہوتے ہی عقلمندی، عدل و انصاف اور جنسی معقولیت کے ڈسکورس سے ہیں جو انھیں اپنے 'غیر' کے طور پر دبا کر رکھتا ہے اور بے انصافی کا مرتکب ہوتا ہے۔ فوکو کا کہنا ہے کہ تہذیب، شرافت اور معقولیت کے تمام پیمانے طاقت کے ڈسکورس سے پیدا ہوتے اور قائم رکھے جاتے ہیں۔ طاقت علم کا بھی سب سے بڑا طور ہے۔ علم میں بھی صداقت اور عدم صداقت کا تعین طاقت کے ڈسکورس کی رو سے ہوتا ہے۔ فوکو کا مشہور قول ہے کہ ''فقط سچائی کافی نہیں، سچائی کے اندر ہونا بھی ضروری ہے۔'' نیز کون اور کیا سچائی کے اندر ہے کون باہر ہے، اس کو ڈسکورس طے کرتا ہے۔ اکثر و بیشتر ہمارے حق و انصاف کے تقاضے اور سماجی معیار اور طور طریقے صدیوں کے ڈسکورس سے قائم ہوتے ہیں اور افراد ان کے سامنے خود کو بے بس پاتے ہیں۔

فوکو اور آلتھیو سے کے ان خیالات کے زیرِاثر اور ان اصولوں کی روشنی میں جن کا ذکر اوپر کیا گیا، الزبیتھ عہد کے انگریزی ادب کے مطالعات کی تقریباً کایا پلٹ ہوگئی۔ پرانے مفروضات کو رد کیا گیا اور نئے سوالات اٹھائے گئے۔ گرین بلاٹ اور ان کے ساتھیوں نے نشاۃ ثانیہ کے ادب پر ازسرِنو نظر ڈالی اور طاقت کے اس ڈسکورس کو بے نقاب کیا جس نے ٹیوڈر بادشاہت کے نظام میں بظاہر ضبط و ارتباط پیدا کر رکھا تھا۔ شیکسپیئر کے ڈراموں کی روشنی میں نئے اصول نقد کی مخالفت بھی کی گئی اور اسے 'عملیت' کا شکار بھی بتایا گیا۔ لیکن اس میں کلام نہیں کہ نئی

تاریخیت کے رویوں سے ادب اور تاریخ و ثقافت کے رشتوں کی نئی گرہیں کھل گئیں اور ادبی مطالعات کا ایک نیا طور ہاتھ آیا۔

غور سے دیکھا جائے تو وہی سوسیئری ساختیات جو اصولاً یک زمانی تھی یعنی زبان کی عمل آرا ساخت سے سروکار رکھتی تھی، اُس میں یہ بصیرت بھی مضمر تھی کہ زبان کی ساخت ایک سماجی عمل ہے جو ثقافت کی رو سے اور ثقافت کے اندر وضع ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ نئی تاریخیت کا کلہ اسی بیج سے پھوٹا۔ یعنی جس طرح لسانی گرامر جملوں کو خلق کرتی ہے اور اس کے اصول و ضوابط زبان کے بولنے والوں اور سمجھنے والوں میں مشترک ہوتے ہیں، اسی طرح ادب کی شعریات کے اصول و ضوابط بھی ادب 'خلق' کرنے والوں اور اس کے پڑھنے والوں (قارئین) میں مشترک ہوتے ہیں۔ گویا ادب پارہ ان ضابطوں (شعریاتی گرامر) کی آماجگاہ ہوتا ہے جو ثقافت کی رو سے اور ثقافت کے اندر پرورش پاتے ہیں اور ثقافت تاریخ کے محور پر تغیر و تبدل کو جذب کرتی رہتی ہے۔ اس اعتبار سے ہیئت پسندوں کی قائم کردہ خارجی اور داخلی اقدار جنھیں Extrinsic اور Intrinsic کہا گیا تھا، دونوں کی دونوں ثقافت کی متعین کردہ ثابت ہوتی ہیں اور ان کا تضاد زائل ہو جاتا ہے۔ مزید یہ کہ نئی تاریخیت نے خارجی اور داخلی اقدار کی خلیج کو اس تصور کی رو سے بھی پاٹ دیا ہے کہ ہر منفرد متن بجائے خود حصہ ہے ہر دوسرے متن کے تناظر کا:

'Each individual text is part of the context of every other text'

چنانچہ وہ خلیج جو متن اور تاریخی عوامل میں حائل چلی آتی تھی کہ متن منفرد اور یکتا ہے، وہ نظری اعتبار سے ازخود کالعدم ہو جاتی ہے چونکہ جو چلا آرہا ڈسکورس ہے وہ متن بناتا ہے اور خود متن اپنی جگہ ڈسکورس کو پیدا کرتا ہے۔

جہاں تک برطانوی ثقافتی مطالعات کا تعلق ہے، آلتھیوسے اور باختن کے واضح اثر کی بدولت ان میں سے اکثر نے نہ صرف گرین بلاٹ کی 'عملیت پسندی' سے گریز کیا ہے بلکہ نوعیت کے اعتبار سے یہ زیادہ ریڈیکل بھی ہیں۔ فوکو کی تعبیر میں برطانوی اہلِ نقد نے یہ نکتہ پیدا کیا ہے کہ فوکو طاقت کی جس ساخت پر زور دیتا ہے وہ غیر معین ہے اور اس کی تاریخیت سے مقتدر آئیڈیولوجی کے خلاف احتجاج اور

اس سے گریز کا پہلو بھی نکلتا ہے۔ ریمنڈ ولیمز نے کلچر کے تین اطوار کا ذکر کیا تھا:
بچا کھچا (Residual)، حاوی (Dominant) اور نمو پذیر (Emergent) اس تصور اور فوکو
و آلتھیوسے کے افکار سے مدد لے کر جوتھن ڈولی مور، کیتھرین بلسے اور دوسروں نے
نشاۃ ثانیہ کے عہد کا تجزیہ کرتے ہوئے حاشیائی اور منحرف عناصر کی نشاندہی کی ہے
اور نئی تاریخیت کو حرکیاتی بنیادوں پر استوار کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ ہر عہد جب
اپنے افراد کی موضوعی تشکیل کرتا ہے یعنی اذہان کو حاوی آئیڈیولوجی کے سانچے میں
ڈھالتا ہے تو اس میں احتجاج کی تاریخیت بھی مستور ہوتی ہے اور یہ احتجاج نہ صرف
موضوعیت کا شناخت نامہ اور جواز ہوتا ہے بلکہ اس مضمر افتراقیت (Difference) کا
ہی لازمہ ہوتا ہے (دریدا)، جس کی بدولت طاقت کے کسی بھی کھیل میں تغیر پر ہمیشہ
کے لیے دروازہ بند نہیں ہوسکتا۔ ڈولی مور کا ایک اور نکتہ جس کی نئی تاریخیت کے
مویدین نے داد دی ہے، یہ بھی ہے کہ نشاۃ ثانیہ کے کلچر اور اس کے نشانات کی
تعبیریں مخصوص حالات کے تحت بدلتی رہی ہیں، اپنے عہد میں ان کی تعبیر کچھ تھی بعد
میں کچھ اور ہوگئی لیکن ان کا استعمال جاری رہا۔ ادبی متون کے معنی ہر زمانے کے
لیے ایک سے نہیں ہوتے، کبھی ان کے ایک اور کبھی دوسرے پہلو پر زور دیا جاتا ہے
اور ایسا اکثر سیاسی ثقافتی ترجیحات کی بنا پر ہوتا رہتا ہے۔ کیتھرین بلسے ثقافتی افتراقیت
اور تاریخی سچائی کی اضافیت پر اصرار کرتی ہے تاکہ متبادل موضوعی موقف کے لیے
نظریاتی گنجائش نکالی جاسکے۔ بلسے کے خیالات کو آگے بڑھانے والوں میں Michel
Pecheux نے آلتھیوسے کی مدد سے جو ماڈل وضع کیا ہے، اس میں وہ کہتا ہے کہ خدا
کے ماننے والوں میں صاحب عقیدہ لوگوں یا دہریوں کے علاوہ ایک تیسرے عنصر کی
بھی گنجائش ہے یعنی وہ لوگ جو کسی متبادل خدا کا تصور رکھتے ہیں۔ ہمارے یہاں تو
مومن اور منکر کے ساتھ ساتھ کافر کی گنجائش ہمیشہ سے رہی ہے۔ اس کو آئیڈیولوجی
کے اسکیل پر دیکھیے تو ایک وجود وہ ہے جس کو آئیڈیولوجی نے موضوعیت عطا کی
ہے۔ دوسرا وجود وہ ہے جو آئیڈیولوجی کی دی ہوئی موضوعیت سے انکاری ہے، اور
تیسرا ایسا وجود بھی ممکن ہے جو دی ہوئی موضوعیت سے ہٹ کر کوئی متبادل موقف
اختیار کرنے کا خواہاں ہو۔ یہاں امریکی نئی تاریخیت اور برطانوی نقطۂ نظر کا فرق

صاف ظاہر ہے۔ گرین بلاٹ اور اس کے رفقا تاریخ میں طاقت کی ساخت میں فقط دو پہلوؤں کو دیکھتے ہیں، موافقت اور عدم موافقت۔ لیکن برطانوی نقطۂ نظر زیادہ جامع اور ریڈیکل ہے، اس لحاظ سے کہ اس میں دی ہوئی موضوعیت کو رد کرنے کے علاوہ نئے موقف کو وضع کرنے کی نظریاتی راہ کھلی ہوئی ہے۔

فوکو کی یاسیت سے بچنے کے لیے برطانوی ثقافتی مطالعات میں میخائل باختن کے خیالات کو بروئے کار لایا گیا ہے۔ باختن کی ادبی فکر میں کارنیوال کے تصور اور Diglossia کو جو اہمیت حاصل ہے، اس کا تذکرہ پہلے کیا جاچکا ہے۔ مشل برسٹل کی کتاب باختن کے خیالات کی بنا پر تارخیت اور ثقافتی تغیر کی ایک اور وضع کو پیش کرتی ہے۔ برسٹل کا کہنا ہے کہ گرین بلاٹ ہو یا ڈولی مور، دونوں الزبیتھی عہد میں عوامی کلچر کی طاقت اور اس کے عمل دخل کو نظرانداز کرتے ہیں۔ باختن کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ کارنیوال یا عوامی کلچر کو سرکاری یا اشرافیہ کلچر کے مقابلے میں متبادل کلچر قرار دیتا ہے، جو فقط عوام کے سہارے نہ صرف تمام عہد وسطیٰ میں کارگر رہا بلکہ جدید عہد میں بھی جاری و ساری ہے۔ کارنیوال نہ صرف مقتدر ساخت میں شگاف ڈالنے کے مترادف تھا بلکہ بے یقینی کی فضا ابھارنے کا بھی جواز تھا جو عبارت تھی معنیاتی کھلے ڈلے پن سے، اور افراد کو چھوٹ دیتی تھی موضوعیت کو رد کرنے کی اور اس سے ستیزہ کار ہونے کی۔ فوکو کے حمایتی کہہ سکتے ہیں کہ کارنیوال کوئی آزادانہ ساخت نہیں تھی بلکہ سرکار و دربار کے نظم و ضبط کے تحت کارگر ہونے والا ایسا ادارہ تھا جس میں مقتدرہ کا مضحکہ اڑانے کی فقط اس حد تک اجازت تھی جس حد تک رسمی طور پر اُسے برداشت کیا جاسکتا تھا۔ گویا کارنیوال بھی اصلاً اُسی مقتدر طاقت کا حصہ اور اُس کی توثیق تھا جس کا یہ مذاق اڑاتا تھا۔

غرضیکہ نئی تارخیت کسی بندھے ٹکے رویے کا نام نہیں بلکہ تاریخ، ثقافت اور ادب کے پیچیدہ اور گہرے رشتوں کو سمجھنے سمجھانے کے ان طور طریقوں کے مجموعے کا نام ہے جن میں یہ نکتہ تسلیم شدہ ہے کہ ادب تاریخ اور کلچر میں، اور تاریخ اور کلچر ادب میں سانس لیتے ہیں، اور یہ رشتے جتنے ظاہر ہیں اس سے کہیں زیادہ مضمر، مستور اور تہہ در تہہ ہیں۔ جس طرح ادب ایک تشکیل ہے، تاریخ بھی ایک تشکیل ہے، ایک

موضوعی بیان جو متن ہے اور دوسرے متون سے قائم ہوتا ہے۔ تاریخ واقعاتِ محض کا نام ہے، نہ ہی اس کے تسلسل کی کوئی وحدانی تعریف ممکن ہے۔ غرض تاریخ کا معروضی مطالعہ بھی ایک متھ ہے۔ نئی تاریخیت کا ایک کام ادب اور تاریخ و کلچر کے رشتوں میں طاقت کے اُس کھیل پر نگاہ رکھنا بھی ہے جو موضوعیت کو قائم کرتا ہے اور رائج ثقافتی رویوں کو معنی دیتا اور اُن کو قابلِ قبول بناتا ہے، نیز اُن دراڑوں اور خالی جگہوں پر بھی نظر رکھتا ہے جو موضوعیت میں شگاف ڈالتی ہیں اور شعر و ادب ہوں یا تاریخ و ثقافت، یہ درزیں اور خالی جگہیں تاریخ کے عمل میں نئی آوازوں اور تغیر و تبدل کی گنجائش پیدا کرتی ہیں، نتیجتاً جن سے طاقت کے منطقے بدلتے رہتے ہیں اور ارتقا کا کھیل جاری رہتا ہے۔

۵

ادھر نئی تاریخیت نے نسوانیت اور مابعد کولونیل تنقید کے ساتھ مل کر ادب کے پہلے سے چلے آرہے یعنی تسلیم شدہ بنیادی متون Canon کے بارے میں بھی نئے سوال اٹھائے ہیں اور عورت کے حقوق، نیز تیسری دنیا کے ملکوں کے ادب یا انگریزی ادب میں نوآزاد شدہ ممالک کے ادیبوں کی نمائندگی یا ان کی صدیوں سے نظرانداز کی ہوئی ادبی اور ثقافتی روایتوں کی معنویت اور تفہیم اور قدرشناسی کی طرف سے مغربی ممالک یا نام نہاد پہلی دنیا کی بے اعتنائی اور نافرض شناسی کے بارے میں بھی نئے مباحث پیدا کیے ہیں۔ ادبی اور ثقافتی مطالعات میں یہ رجحان 'پوسٹ کولونیل ازم' یا مابعد کولونیل تنقید کہلاتا ہے، اور جس طرح نسوانیت الگ سے ایک دبستان کی حیثیت رکھتی ہے اور بسیط مباحث پر محتوی ہے، اسی طرح مابعد کولونیل تنقید بھی اب الگ سے ایک دبستان کا درجہ حاصل کرتی جارہی ہے جس نے اپنے بہت سے حربے نئی تاریخیت اور پس ساختیاتی فکر سے حاصل کیے ہیں۔ ایڈورڈ سعید کا نام اس ضمن میں بنیادی اہمیت کا حامل ہے، ادھر جن دوسرے اہل نظر نے اس ڈسکورس کو آگے بڑھایا ہے اور مغرب کے فکری نظام میں طاقت کے کھیل کو انھیں کی اصطلاحوں اور انھیں کی شرائط پر چیلنج کیا ہے، اور یورو مرکزیت یا یورو امریکی مرکزیت کی فکرانگیز

بحثیں اٹھائی ہیں، ان میں گایتری چکرورتی سپیواک، ہومی بھابھا، آشیش نندی اور اعجاز احمد قابلِ ذکر ہیں۔ ان کے کام اور ان کے فکری مقدمات کی تفصیل کا یہ موقع نہیں کیونکہ یہ ایک الگ موضوع ہے البتہ ایڈورڈ سعید کی جامع کتاب Orientalism, 1978 جس کا ذکر پہلے بھی کیا جاچکا ہے، اس سلسلے کا کلیدی اور بنیادگزار کارنامہ ثابت ہوچکی ہے۔ ایڈورڈ سعید نے خود کو فلسطین کے کاز کے لیے وقف کردیا ہے، لیکن اس کا یہ علمی کارنامہ غیرمعمولی ہے کہ ایک ایسے زمانے میں جب نئی تارنخیت یا مابعد کولونیل تنقید کا باقاعدہ آغاز بھی نہیں ہوا تھا، ایڈورڈ سعید نے فوکو کے اثرات سے کام لے کر مغرب اور مشرق کے چار ہزار برسوں کے رشتوں پر ایکسرے نگاہ ڈالی اور مغرب کے اس جعل کو بے نقاب کیا کہ مغرب 'اورینٹ' یعنی مشرق کو ہمیشہ اپنا 'دوسرا' قرار دے کر ایک طرف اپنی افضلیت کا سکہ جماتا رہا ہے تو دوسری طرف مشرق کے دبانے، کچلنے اور نظرانداز کرنے کا جواز پیدا کرتا رہا ہے۔ مستشرقین کی علمی کاوشیں کتنی ہی قابلِ ستائش کیوں نہ ہوں، مغرب کا محرک ہمیشہ مشرقی السنہ اور علوم کو ہتھیانا اور اپنی اجارہ داری قائم کرنا رہا ہے، تاکہ مشرقی علوم کے استناد کا حق مغرب کو حاصل رہے۔ سیاسی اور معاشی استحصال کا کھیل سامنے کی بات ہے، ایڈورڈ سعید نے اُس درپردہ ذہنیت کو بے نقاب کیا ہے جو تہ نشیں ہے اور مشرق کے ادب و آرٹ اور کلچر پر اپنی پسند و ناپسند کی مہر لگاکر نہایت خطرناک کھیل کھلتی ہے اور جغرافیائی حدود سے ماورا جہاں تہاں اپنی افضلیت کی اجارہ داری قائم کرتی ہے۔

بہرحال نئی تارنخیت اپنے خصوصی میدان یعنی ادب، تاریخ اور ثقافت کے علاوہ دوسرے میدانوں بالخصوص نسوانیت اور مابعد کولونیل تنقید میں بھی کارگر ہے، اور اس کے بڑھتے ہوئے اثر و رسوخ کے پیشِ نظر کہا جاسکتا ہے کہ مغرب میں اب وہ ردتشکیل کے روبرو ہونے لگی ہے، اور ادھر کرسٹوفر نورس، جوتھن گولڈ برگ، جوتھن کلر اور دوسروں کے نئے کام میں یہ اصرار بڑھنے لگا ہے کہ ردتشکیل کو بھی چاہیے کہ فوکو اور آلتھیوسے کی فکر میں جس نئی تارنخیت کی گنجائش ہے، اس کے چیلنج کو قبول کرے۔ نئی تارنخیت کا یہ اقدام لائقِ توجہ ہے کہ اس نے تاریخ کی پرتیں کھولتے

ہوئے بین المتونی تاریخی اصولِ نقد وضع کر کے ماضی کی تشکیلِ نو کی راہ دکھائی ہے یعنی کوئی فن پارہ (متن) خلا میں 'تخلیق' نہیں ہوتا۔ ہر مصنف دوسرے مصنفین سے اثر قبول کرتا ہے یا سابقہ روایت یا اس کے کسی حصے کو رد کرتا ہے۔ کوئی فن پارہ اپنی ادبی تاریخ یا اپنے عصر سے یکسر بے تعلق نہیں ہوتا، ہو بھی نہیں سکتا۔ یہ اثرات شعوری بھی ہو سکتے ہیں اور بین السطور بھی یعنی غیر محسوس طور پر بھی کارگر ہو سکتے ہیں جن کا فنکار یا نقاد کو سو فی صد احساس نہ ہو، لیکن کوئی بھی متن دوسرے متون سے یکسر بے تعلق ہو یہ ممکن ہی نہیں۔ جس کو ہم بالعموم 'تخلیق' کہتے ہیں وہ بین المتونی عناصر سے یکسر بے نیاز ہو ہی نہیں سکتی۔ مزید یہ کہ ثقافتی مطالعات کا یہ رُخ بھی قابلِ قدر ہے کہ طاقت کے کھیل کو بے نقاب کرتے ہوئے احتجاجی اور متخالف عناصر کو بھی نشان زد کیا جائے تاکہ تغیر و تبدل اور ارتقا کے رازوں کو بہتر طریقے پر سمجھا اور سمجھایا جا سکے، اور ادب اور تاریخ، نیز ادب اور ثقافت کے رشتوں کی زیادہ جامع اور گہری جانکاری سے ادب کی افہام و تفہیم اور تحسین میں مدد لی جا سکے۔ اردو میں اس طرف توجہ کرنے کی ضرورت اس لیے بھی ہے کہ جدیدیت کی کوتاہیوں کو دور کرنے کی ایک اہم راہ نئی تاریخیت ہے۔

کتابیات

1. Dollimore, Jonathan and Alan Sinfield, eds. *Political Shakespeare : New Essays in Cultural Materialism*, Ithaca 1985.
2. Foucault, Michel. *The Order of Things : An Archaelogy of the Human Sciences*. New York 1973.
3. Goldberg, Jonathan. *Renaissance Self-Fashioning : From More to Shakespeare.* Chicago, 1980.
4. Goldberg, Jonathan. *James I and the Politics of Literature: Jonson, Shakespeare, Donne, and Their Contemporaries.* Baltimore 1983.
5. Hawkes, Terence. 'Shakespeare and New Critical Approaches'. In *Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge, 1986.
6. Montrose, Louis Adrian. 'The Poetics and Politics of Culture'. In *The New Historicism*. Ed. H. Aram Veeser. New York, 1989.
7. Morris, Wesley. *Towards a New Historicism*, Princeton, 1972.
8. Spivak, Gayatri Chakravorti. 'The New Historicism : Political Commitment and the Postmodern Critic'. In *The New Historicism* Ed. H. Aram Veeser, New York, 1989.
9. Seldon, Raman. *Contemporary Literary Theory*. Rev. Widdowson. Sussex, 1995.
10. Veeser, H. Aram. ed. *The New Historicism*. New York, 1989.
11. Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford, 1997.

جدید نظم کی شعریات پر ایک نظر:
کیا ادبی قدر بے تعلقِ معنی ہے؟

اردو میں نظم نگاری کی روایت خاصی پرانی ہے۔ یوں تو ایک اعتبار سے علاوہ غزل کے اردو میں زیادہ تر اصناف مثلاً قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، شہر آشوب، گیت سب نظم ہی ہیں۔ یہی حال قطعہ، ترکیب بند، ترجیع بند، مخمس، مسدس وغیرہ ہیئتوں کا ہے، اور تو اور غزل مسلسل کو بھی کئی شعرا نے عنوان قائم کر کے معنیاتی طور پر نظم ہی کی طرح برتا ہے۔ لیکن نظم کا تصور بہ حیثیت ایک آزاد اور مستقل صنفِ سخن کے مغرب کے اثرات کی دین ہے۔ پابند سانچوں میں نظم کا تصور انجمن پنجاب اور حالی و آزاد سے یادگار ہے البتہ پابند نظم نگاری کے فنی مزاج کی تشکیل میں سب سے نمایاں نام اقبال کا ہے۔ ان سے اور ان کے معاصرین میں چکبست اور درگا سہائے سرور سے اردو شاعری کی تاریخ میں نظم نگاری بطور ایک مستقل باب کے قائم ہو جاتی ہے۔ یوں پابند سانچوں میں شکست و ریخت کے تجربات کا عمل تو نظم طباطبائی، شرر، نادر کاکوروی، اسماعیل میرٹھی اور رفقا کے ساتھ دلگداز اور مخزن کے زمانے میں شروع ہو گیا تھا لیکن جس طرح پابند نظم کو فنی معیار و اعتبار اقبال کے ذریعے عطا ہوا، اسی طرح آزاد اور معرا نظم کو فنی استحکام حلقۂ اربابِ ذوق کے شعرا بالخصوص راشد اور میراجی کے توسط سے حاصل ہوا۔ نظم جدید کی تعریف مختلف لوگوں نے مختلف طرح سے کی ہے، لیکن اگر نظم جدید سے مراد آزاد نظم اور نظم معرا کا فروغ ہے تو اس میں کوئی کلام نہیں کہ نظم جدید کو تخلیقی توانائی حلقۂ اربابِ ذوق کے زمانے سے یعنی 1936 کے بعد نصیب ہوئی، جن میں راشد اور میراجی کے ساتھ مختار صدیقی،

مجید امجد، یوسف ظفر، قیوم نظر، ضیا جالندھری پیش پیش تھے۔ راشد کی ترغیب ذہنی کا سرچشمہ انگریزی شاعری تھی، جبکہ میراجی کے ماڈل فرانسیسی تھے۔ کم و بیش یہی زمانہ فیض احمد فیض کے ابھرنے کا بھی ہے۔ انگریزی شاعری سے اثر قبول کرنے کی وجہ سے فیض رمزیت، امیجری، داخلی سوز و ساز اور نئے پیرایۂ بیان کے قائل تھے، لیکن ان کے رفقا ترقی پسندوں نے ان کی رمزیہ لے کے بجائے جوش کی وضاحت و صراحت اور خطابت و بلند آہنگی کی شعریات کو بوجوہ ترجیح دی۔ دیکھا جائے تو اردو نظم نگاری کی شعریات میں ساتھ ساتھ بہنے والے دو دھاروں کی کیفیت تبھی سے پیدا ہوگئی جو متوازی بھی ہیں اور الگ الگ انداز بھی رکھتے ہیں، اور یہ سب کچھ ایک ہی زبان میں اور کم و بیش ایک ہی زمانے میں ہوتا رہا۔

اس وقت یعنی بیسویں صدی کی آخری دہائی میں اردو نظم کی شعریات تقریباً نصف صدی کا سفر مکمل کر چکنے کے بعد پھر ایک Split سے دوچار ہے اور اضطراب کی زد میں ہے۔ لیکن اس کا ذکر کرنے سے پہلے حلقۂ اربابِ ذوق کے بعد کے شعرا کو بھی نظر میں رکھنا ضروری ہے، جنھوں نے نئی توقعات پیدا کیں اور نظم کی شعریات کو ایک خاص وضع پر لے آئے۔ موجودہ اضطراب و انحراف دراصل ان پیدا کردہ توقعات اور شعریات کی اس وضعِ خاص سے ہے۔

حلقۂ اربابِ ذوق کے شعرا کا ایک بڑا کارنامہ یہ ہے کہ ان کی کاوشوں سے نظم معرا اور آزاد نظم کو فنی اعتبار و استحکام حاصل ہوا اور 'جدید نظم' کے نام سے یہ ہیئتیں اردو شعری روایت میں ہمیشہ کے لیے قائم ہوگئیں۔ بعد کے زمانے میں ان کی مقبولیت کا دائرہ وسیع ہونے لگا اور دیکھتے ہی دیکھتے نئے شعرا کی ایک پوری کھیپ سامنے آگئی، جن میں زیادہ اہم آوازیں منیر نیازی، خلیل الرحمٰن اعظمی، بلراج کومل، منیب الرحمٰن، باقر مہدی، محمد علوی، قاضی سلیم، کمار پاشی، شہریار، بمل کرشن اشک، عادل منصوری، بشر نواز، ندا فاضلی اور ان کے معاصرین کی تھیں۔ اسی زمانے میں جدیدیت کا باقاعدہ آغاز ہوا اور ترقی پسندی کے خلاف شدید ردعمل رونما ہوا جس کے نتیجے کے طور پر جدید نظم کی جو شعریات متشکل ہو رہی تھی، اس کے بارے میں کھل کر گفتگو ہونے لگی۔ میراجی تو آزادی کے بعد زیادہ زندہ نہیں رہے

(ف 1949) راشد البتہ موجود رہے (ف 1975)۔ اختر الایمان ہر چند کہ میراجی سے قربت رکھتے تھے اور ان سے متاثر بھی تھے، لیکن انھوں نے اپنی تخلیقی راہ سب سے الگ نکالی، اور آہستہ آہستہ اپنی الگ حیثیت بھی منوالی۔ شعریاتی اعتبار سے دیکھا جائے تو ترقی پسندی اور جدیدیت کے درمیان جو قطبیت (Polarisation) پیدا ہوئی، تو جیسا کہ بالعموم سمجھا جاتا ہے، وہ ایک طرف میراجی و راشد اور دوسری طرف فیض احمد فیض کے درمیان نہیں ہوئی، بلکہ یہ قطبیت میراجی و راشد کی شعریات اور جوش کی شعریات کے درمیان پیدا ہوئی۔ میراجی و راشد کی روایت کو آگے بڑھانے والے اختر الایمان تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ فیض کی شعریات اپنے انقلابی ایجنڈے کے باوجود اپنے جمالیاتی رچاؤ، استعارہ سازی، رمزیت اور امیجری کی بدولت بین بین تھی۔ جدیدیت کے فروغ کے ساتھ ساتھ جوش کی شعریات جو بنیادی طور پر وضاحت وصراحت و خطابت اور فوری اپیل کی شعریات تھی، پایۂ اعتبار سے گرنے لگی۔ جوش نے باوجود اپنی قادرالکلامی اور طنطنے کے اپنے انداز بیان اور طرز شاعری کا زوال خود اپنی آنکھوں سے دیکھا۔ آزادی کے بعد کا زمانہ تحریکِ آزادی کے اختتام کے بعد یوں بھی خوابوں کی شکست اور توقعات کے ٹوٹنے کا دور تھا۔ مینی فیسٹو، اعلان ناموں اور طے شدہ پروگرام کا دور ختم ہوا اور فرد کے المیے اور درد و کرب پر زور دیا جانے لگا جس سے پہلے کی شعریات پر زد پڑی، اس سے نئے تقاضے کیے جانے لگے اور نئے اصول وضوابط وضع کیے جانے لگے۔

ترقی پسندوں کی شعریات کے بارے میں یہ معلوم ہے کہ دراصل وہ سرسید تحریک یا حالی اور آزاد کی شعریات کی توسیع تھی۔ سرسید کی تحریک کا ایجنڈا چونکہ سماجی و اخلاقی اصلاح تھا، اس شعریات میں ایک خاص نوع کی مقصدیت اور افادیت تھی (ہرچند کہ یہ اصطلاحیں بعد کو اس شعریات کے لیے وضع ہوئیں) ترقی پسندوں کے یہاں بڑی تبدیلی یہ آئی کہ ایجنڈا سماجی اصلاح کے بجائے سیاسی انقلاب ہوگیا، چنانچہ حالی و آزاد کے زمانے سے چلی آرہی مقصدیت اور افادیت کے تصور میں بھی توسیع ہوئی اور اب وضاحت وصراحت کے علاوہ خطابت و اشتہاریت بھی اس میں شامل ہوگئے۔ ترقی پسندی کے شباب کے زمانے میں فوری اپیل کی شاعری، برہنہ

گفتاری اور اکہراپن عام تھا۔ جدیدیت میں سب سے زیادہ ردعمل اسی طوالت وتکرار اور لفاظی کی شعریات کے خلاف ہوا، اور ہر چند کہ زور ایجاز واختصار اور اجمال پر دیا گیا لیکن حلقۂ اربابِ ذوق کی ہیئت پرستی کے خلاف خبردار بھی کیا گیا۔ اس وقت خلیل الرحمٰن اعظمی جدیدیت کے رجحان سازوں میں پیش پیش تھے۔ انھوں نے 'نئی نظم کا سفر' کے نام سے نظم جدید کا ایک جامع انتخاب بھی مرتب کیا اور اس پر مفصل مقدمہ بھی لکھا۔ اس وقت حلقہ کے شعرا کے بعد جدیدیت کی نئی شعریات زیرِ تشکیل تھی۔ اس نئی شعریات سے اس وقت توقعات کیا تھیں، اور نئے شعرا کس طرح حلقہ والوں کی ہیئت پرستی اور ترقی پسندوں کی منصوبہ بند شاعری دونوں کی انتہاپسندی سے بچنا چاہتے تھے، اس کا کچھ اندازہ خلیل الرحمٰن اعظمی کے ذیل کے بیان سے ہوگا جس میں دونوں طرح کے خطروں سے آگاہ بھی کیا گیا ہے اور نئی توقعات کی طرف معنی خیز اشارہ بھی کیا گیا ہے:

> ''اس دور میں ... ایک طرف ترقی پسند تحریک اور (دوسری طرف) حلقۂ اربابِ ذوق دونوں گروہوں کے متعلق یہ ردعمل ظاہر کیا گیا کہ دونوں کے یہاں کسی نہ کسی طور کی فارمولا بازی اور شاعری سے متعلق کچھ طے شدہ طریقوں کا استعمال ملتا ہے۔ اگر ترقی پسند موضوع اور مواد کو ترجیح دیتے ہیں تو حلقے والے ہیئت اور اسلوب کو۔ اگر اول الذکر اجتماعی زندگی اور اجتماعی مسائل کا ایک الگ خانہ بناتے ہیں تو موخرالذکر انفرادی اور داخلی احساس اور تجربے کو اجتماعی زندگی سے منقطع کر کے انفرادیت پسندی یا داخلیت پرستی کا ایک حصار بنائے ہوئے ہیں۔ نئے شاعر نے ان دونوں طریقوں کو مصنوعی اور فرضی قرار دیا ہے اور شعری عمل میں مواد اور ہیئت کے ناگزیر اور نامیاتی تعلق اور وحدت کو تسلیم کیا ہے۔''

(نئی نظم کا سفر، ص 30-29)

اس بیان میں خط کشیدہ الفاظ بہت اہم ہیں۔ گویا اس وقت اس خدشے کا واضح احساس موجود تھا کہ اگر فقط موضوع و مواد پر زور دینا غلط ہے تو فقط ہیئت و اسلوب پر زور دینا بھی اتنا ہی غلط ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی اور ان کے رفقا خبردار کر رہے تھے کہ اگر اجتماعی مسائل اور اجتماعی زندگی کا الگ خانہ بنانا مصنوعی اور فرضی ہے اور تخلیقی

عمل کے منافی ہے تو داخلی احساس اور تجربے کو اجتماعی زندگی سے منقطع کر کے انفرادیت پسندی یا داخلیت پرستی کا حصار بنانا بھی اتنا ہی مصنوعی اور فرضی ہے اور تخلیقی عمل کے منافی ہے۔ لیکن دیکھا جائے تو جس چیز سے خبردار کیا گیا تھا اور جس خطرے سے آگاہ کیا گیا تھا، درحقیقت آگے چل کر ہوا وہی۔ مواد اور ہیئت کے ناگزیر تعلق اور وحدت کو تسلیم تو کیا گیا تھا اور یہ بات جدید تنقید کا وظیفۂ لب بھی رہی، لیکن عملاً وہی ہوا جس کا خطرہ تھا یعنی شاعری کا تعلق اجتماعی زندگی سے کٹتا گیا اور وہ ذات پرستی اور دروں بینی کے حصار میں گھر کر محدود اور یک سُری ہوتی چلی گئی۔ نظریے، عقیدے، نصب العین اور آدرش ٹوٹ رہے تھے، اقدار کی شکست اور پامالی کا دور تھا ہی، ایسے میں ترقی پسندی کی ضد میں موضوع و مواد کو جس طرح رد کیا گیا، دیکھا جائے تو معنی بھی اس کے ساتھ القط ہوگیا۔ یعنی جب بطور نئی شعریات کی بنیادی ضرورت کے اس بات پر بار بار اصرار کیا جانے لگا کہ شاعری کی تحسین موضوع و مواد کی بنا پر نہیں بلکہ ادبی قدر کی بنا پر ہوگی تو ہر چند کہ ادبی قدر کا تصور اور اس پر زور دینا بہت خود آیند تھا، یہ کسی نے نہ سوچا کہ ہر طرح کے موضوع و مواد یعنی مسائل کے اخراج کے بعد جو ادبی قدر وضع ہوگی، اس کا رشتہ زندگی کے تجربے سے کیا ہوگا یا دوسرے لفظوں میں معنی سے کیا ہوگا؟

اس الجھے ہوئے سوال کا جواب دینے اور پچھلی تین دہائیوں کی انتہاپسندی کی نوعیت کو پوری طرح سمجھنے کے لیے اس بات کو بھی نگاہ میں رکھنے کی ضرورت ہے کہ اردو میں جدید نظم کی اپنی تخلیقی حرکیت کیا ہے اور مغربی اثرات سے ہٹ کر آزاد نظم اور نظم معرا نے اردو میں اپنی کیا شناخت بنائی ہے؟

اتنی بات تو سب کے سامنے ہے کہ اردو میں آزاد نظم بطور ہیئت کے مغرب کے اثرات کی دین ہے، یعنی اس کی ہیئتی تشکیل فرانسیسی Vers Libre یا انگریزی Free Verse کی بنیادوں پر عمل میں آئی۔ لیکن غور طلب یہ ہے کہ اردو نے مغربی ماڈل سے اثر تو لیا لیکن اس کو جوں کا توں قبول نہیں کیا۔ مثلاً مصرعوں کے غیر مساوی ہونے اور بالعموم بے قافیہ ہونے کے تصور کو تو اردو نے اپنی آزاد نظم کا حصہ بنالیا، لیکن مغرب میں جس طرح مصرعوں میں مختلف اوزان کا امتزاج پایا جاتا ہے یا

مصرعے وزن و بحر سے عاری بھی ہو سکتے ہیں، اردو نے ان دونوں باتوں کو قبول نہیں کیا۔ اصلاً مغرب میں فری ورس نثر اور باضابطہ نظم دونوں کی خصوصیات کا امتزاج ہے۔ اردو میں یہ بات نہیں آئی۔ اردو میں مصرعے چھوٹے بڑے تو ہو سکتے ہیں لیکن وزن ضروری ہے۔ مصرعوں میں ارکان کی تعداد کم زیادہ ہو سکتی ہے، لیکن بحر کا ایک ہونا ضروری ہے۔ (علاوہ طویل نظم کے) مزید یہ کہ مغرب میں آہنگ کی اکائی رکن یا مصرعے کے بجائے اسٹرانی کا تصور ہے جو ایک مصرع بھی ہو سکتا ہے، چند مصرعوں کا مجموعہ بھی یا پوری نظم بھی۔ اردو نے چونکہ اوزان کے امتزاج کو قبول نہیں کیا، اسٹرانی کا تصور بھی رد ہو گیا۔ اس طرح باوجود غیر ملکی اثرات کے اردو میں آزاد نظم نے مغرب کے ماڈل کو جوں کا توں قبول نہیں کیا، بلکہ اس کو اپنے تخلیقی مزاج سے ہم آہنگ کر کے اپنی ہیئتی شناخت الگ وضع کی۔ بعینہٖ یہی نظم معرا کے ساتھ بھی ہوا۔ مغرب میں بلینک ورس کی لازمی خصوصیت ایک مخصوص بحر یعنی Iambic Pentameter کی پابندی ہے جو خاصی متنوع بحر ہے۔ اردو نے ایسی کسی پابندی کو قبول نہیں کیا۔ ڈاکٹر حنیف کیفی نے اپنی تصنیف 'اردو میں نظم معرا اور آزاد نظم' میں مدلل ثابت کیا ہے کہ ''انگریزی بلینک ورس کا تنوع، آزادی اور تحرک اردو نظم معرا میں نہیں آ سکا''۔ (ص 238) اردو نظم معرا میں صرف ردیف و قافیہ کی پابندی نہیں کی جاتی ورنہ تمام مصرعے برابر ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر حنیف کیفی کا یہ بھی خیال ہے کہ اردو میں بحر کی پابندی کی وجہ سے یہ ناممکن ہے کہ نظم کی زبان نثر کی ترتیب کے بالکل قریب آ جائے۔ بعض شعرا نے مسلسل مصرعوں یعنی Run-on-lines کے تصور کو برتا ہے لیکن جہاں نثری ترتیب قائم رکھنے کی کوشش کی ہے، اکثر نظم بدآہنگ ہو گئی ہے۔ (ایضاً، ص 239) اردو میں جو بحر جس شکل میں اختیار کی جاتی ہے، شروع سے آخر تک اس کی پابندی ضروری ہے۔ ایسی صورت میں اردو نظم معرا میں قافیے سے آزادی سے قطع نظر پابندی ہی پابندی ہے۔ گویا آزاد نظم کی طرح اردو نظم معرا نے بھی مغربی بلینک ورس کے ماڈل کو آنکھیں بند کر کے قبول نہیں کیا، بلکہ اسے اپنے تخلیقی مزاج کی خراد پر اتار کر اپنی ہیئتی پہچان الگ وضع کی۔ گویا اردو میں ہم نے آزاد نظم اور نظم معرا کا تصور ہر چند کہ مغرب سے لیا، لیکن ان کا تخلیقی مزاج اور ہیئتی وضع کسی کا ظلِ ثانی

نہیں، بلکہ ان دونوں ہیئتوں پر مشتمل جو صنفِ شعر جدید نظم کہلاتی ہے، وہ ہماری اپنی صنف ہے، اس کی اپنی آزادانہ حیثیت ہے اور وہ کسی کا چربہ نہیں ہے۔

اردو میں جدید نظم کا اپنے آزادانہ فنی اور شعری وجود کو منوانا بیسویں صدی کے نصف اول کا کارنامہ تھا، یہ اردو شاعری میں یکسر ایک نئی تخلیقی جہت کا کھلنا تھا جس میں نظم طباطبائی و شرر سے لے کر میراجی و راشد اور بالخصوص موخرالذکر دونوں شریک رہے تھے۔ یہ بات ایک عجوبے سے کم نہیں کہ اردو کی تاریخ میں پہلی بار یہ محسوس ہوا کہ غزل جو ہماری مرکزی صنف سخن ہے، موجود تو تھی لیکن نظم کے تخلیقی وفور سے دب کر اس کو عزت کی جگہ دینے لگی۔ بہرحال یہ سب کچھ جدیدیت کے باقاعدہ آغاز سے پہلے ہوا۔ چھٹی دہائی میں جدیدیت کے باقاعدہ آغاز کے بعد دیکھا جائے تو شعرا کی تعداد میں اگرچہ اضافہ ہوا اور نظم لکھی جاتی رہی، لیکن تخلیقی وفور میں کمی آتی گئی اور نظم کی معنیاتی کائنات روز بروز سکڑنے لگی۔ اس بات سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو کہ بعد کے دور میں شعرا تو بیسیوں ہیں، لیکن معنیاتی کائنات یا تخلیقی وفور میں پہلی سی بات نہیں۔

تسلیم کہ شعر و ادب میں ضروری نہیں کہ ہر بڑائی کی تکرار ہو کیونکہ ہر عہد اپنے نام پیدا کرتا ہے، لیکن نظم تو اس دور میں باوجود اپنے پھیلاؤ کے گویا بانجھ ہوتی چلی گئی۔ کیوں؟ ابتدائی دور ہیئتی ڈھانچے کے راسخ ہونے اور شعریات کے وضع ہونے کا تھا، سو وہ کام راشد و میراجی اور ان کے رفقا نے کیا۔ شعریات کی نچلی پرت بیشک ہیئتی ڈھانچے (زبان و آہنگ و فنی لوازم) کی ہوتی ہے، لیکن شعریات کی تکمیل تو اس کے ثقافتی و معنیاتی مزاج سے ہوتی ہے جو تشکیل پاتا ہے ہیئتی لوازم کے تخلیقی طور پر کارگر ہونے اور فروغِ معنی کا حصہ بننے سے۔ گویا ہیئتی لوازم بالذات طور پر اہم نہیں، بجنسہٖ یہ فقط جمع تفریق ہیں یا میکانکی وسائل ہیں، یہ کارگر ہوتے ہیں جب معنی کی چنگاری کو روشن کرتے ہیں یعنی ثقافتی یا معنیاتی ڈسکورس کو راہ دیتے ہیں۔ یہ کام ابتدائی دور میں آزادانہ ہوا، اور خوب ہوا، یہاں تک کہ اردو نے ہیئتی ڈھانچے کو بھی اپنی ثقافتی نہج پر ڈھال لیا اور اپنی معنیات بھی بغیر کسی لیک کی پابندی کیے آزادانہ اپنے طور پر وضع کی۔ راشد، میراجی، اور تو اور اخترالایمان کی شاعری اس کا کھلا ہوا

ثبوت ہے۔ لیکن ان سے ہٹ کر اس شعریات کے آزادانہ فروغ میں کچھ گڑ بڑ ہوئی یا رخنہ اندازی کی گئی۔ اس کا کچھ ذکر وہاب اشرفی کے لفظوں میں سنیے:

''جدید شاعروں کو آزاد رکھنے کی بجائے موضوعات کے لحاظ سے انھیں پابند کردیا گیا، جدیدیت کے علمبرداروں نے ترقی پسندوں کے خارجی احوال سے نالاں، ان کے منشور سے عاجز داخلیت اور لفظوں کے جدلیاتی استعمال کا ایک نیا منشور دے دیا— یہاں تک تو ٹھیک تھا لیکن کسی نہ کسی طرح موضوعات کی بھی حد بندی کردی گئی، دیکھیے شمس الرحمٰن فاروقی کیا کہتے ہیں:

''داخلی اور معنوی حیثیت سے میں اس شاعر کو جدید سمجھتا ہوں جو ہمارے دور کے احساس جرم، خوف تنہائی، کیفیت انتشار اور اس ذہنی بے چینی کا کسی نہ کسی لہجے سے اظہار کرتا ہے جو جدید صنعتی، مشینی اور میکانکی تہذیب کی لائی ہوئی مادی خوش حالی، ذہنی کھوکھلے پن، روحانی دیوالیہ پن اور احساس بیچارگی کا عطیہ ہے۔ جدید ادب گرتی ہوئی چھتوں، لڑکھڑاتے ہوئے سہاروں اور لاتعداد بھول بھلیوں کے خوفناک احساس گم کردہ راہی سے عبارت ہے''۔

اس کے ساتھ ہی نئے استعارے 'جدلیاتی لفظ' اور اساطیر پر پیہم زور دیا جانے لگا— اگر کوئی شاعر احساس جرم میں دبا ہوا ہے تو اپنے نئے اسلوب کے باوجود معنی کی دنیا وسیع کرنے سے قاصر ہے، خوف تنہائی کا مارا شاعر اپنے تمام تر جدلیاتی الفاظ کے ساتھ ایک مخصوص معنی کے حصار میں بند ہے۔ صنعتی، مشینی اور میکانکی تہذیب سے اوبا ہوا شاعر اپنی لفظی جدتوں کے بعد بھی پکڑا جاتا ہے۔ روحانی دیوالیہ پن اور احساس بے چارگی کے تصورات اسے پھیلنے نہیں دیتے سکڑنے پر مجبور کرتے ہیں، — نقاد ان کے نام نہاد احساسات یا میکانکی احساسات کو خوب سمجھتا ہے اور گرتی ہوئی چھتوں اور لڑکھڑاتے ہوئے سہاروں نیز ان کی بھول بھلیوں سے واقف ہے اور معنی کے باب میں اپنا سر پکڑ کر نہیں بیٹھتا اور صاف کہہ دیتا ہے کہ حضور کی نظم اس مخصوص کیفیت کی حامل ہے اور

شاعر خوش ہوتا ہے کہ خدا کا شکر ہے کہ اس کے یہاں ترسیل کا المیہ نہیں ہے،
چاہے تھیوری میں جو بھی کہا جائے، مقصود ہے کہ موضوعات کی حد بندی نے 60ء
کے بعد کے شعرا کو قنوطی بنا دیا''۔

(اردو نظم ساٹھ کے بعد، ص 81)

اس صورتِ حال کو محسوس تو بہتوں نے کیا، لیکن اس پر لکھا بہت کم نے، اس لیے کہ جو نئی شعریات دی جارہی تھی اس کا دبدبہ اس درجہ تھا کہ بہت کم لکھنے والوں کو اس بات کا خیال آیا کہ جس صنف نے مغربی ہیئتوں تک کو اپنے ثقافتی مزاج کی خراد پر اتار لیا، اب اس کو لیک دے کر اس کی معنیاتی کائنات کو محدود کیا جارہا ہے اور ثقافتی ڈسکورس کو نقصان پہنچایا جارہا ہے۔ Alienation یعنی اجنبیت اور احساسِ شکست کا سارا کا سارا ایجنڈا مغرب کی اترن تھا۔ نئی شعریات کے شوق میں ہمارے نظریہ سازوں نے اسے بڑھ چڑھ کر اوڑھ لیا۔ آزادی کے بعد خوابوں کی پامالی اور دکھ کی فضا تو تھی ہی، کسی نے یہ نہ سوچا کہ دکھ اور مایوسی کی یہ فضا اور چیز ہے اور مغرب کی لایعنیت یا لغویت Absurdity کا فلسفہ اور چیز ہے جو زندگی کی بے معنویت اور فرومائیگی پر زور دیتا ہے۔ دونوں میں خلط مبحث جاری رہا۔ اور ایک ایسے زمانے میں جب معاشرہ اپنی ثقافت اور جڑوں پر اصرار کر رہا تھا، اور اقلیت نئے سماجی مسائل سے نبرد آزما تھی، اردو شاعری کو خوفِ تنہائی اور ذہنی کھوکھلے پن میں لگا کر زندگی کی حرکیت، حرارت اور تازگی سے محروم کردیا گیا۔ جب معنیاتی ڈسکورس میں تازگی اور کشش نہ رہے اور جہانِ معنی دیوالیہ پن کا شکار ہونے لگے تو لامحالہ توجہ تکنیک و آہنگ اور فنی لوازم پر مرکوز ہونے لگتی ہے۔ ایجاز، اختصار اور اجمال کا احساس تو پہلے سے تھا اور بجا طور پر تھا، بعد کے دور میں دیکھا جائے تو سارا زور ابہام، استعارے، علامت اور رعایت لفظی پر صرف کیا جانے لگا، اور اس حد تک کیا جانے لگا گویا یہ چیزیں مقصود بالذات ہوں۔ نتیجتاً معنیاتی دنیا پس پشت جا پڑی اور نظم روز بروز تنوع اور تحرک سے محروم ہوکر یک سُرے پن اور یکسانیت کا شکار ہوتی گئی۔

یہ رائے فقط میری نہیں۔ اس کا اظہار ادھر بعض دوسروں نے بھی کیا ہے۔

یہاں جن دو حضرات کی رائے پیش کی جارہی ہے، ان کی اہمیت اس لیے بھی ہے کہ دونوں Insiders ہیں اور جدید شاعری کے تخلیق کاروں میں نمایاں مقام رکھتے ہیں:

''جب ہم پچھلے (کچھ) سالوں میں لکھی گئی نظموں کا مطالعہ کرتے ہیں تو یہی محسوس ہوتا ہے کہ جدید نظم ... اپنے سفر پر گامزن تو ہے لیکن عملی حصول کی سطح پر فیصلہ کن انداز کی کامیاب مثالوں سے محروم ہوتی جارہی ہے۔ نظمیں لکھی تو جارہی ہیں لیکن نظم کے مقابلے میں فراوانیِ غزل کا سلسلہ حاوی انداز میں جاری ہے۔ ہندوستان اور پاکستان سے باقاعدہ اور بے قاعدہ وقفوں کے بعد شائع ہونے والے رسائل اور کتب کے مطالعہ اور ادبی جلسوں، محفلوں، مذاکروں کے توسط سے جدید نظم کا جو منظر نامہ مرتب ہوتا ہے اس کا اجمالی تجزیہ میرے ذہن میں ردِ عمل کی جو صورتیں پیدا کرتا ہے وہ میرے لیے بہت زیادہ حوصلہ افزا یا اطمینان بخش نہیں ہیں۔ ادبی رسائل کے صفحات اور شعری مجموعوں کی صورت میں جو تازہ ترین نظمیں سامنے آرہی ہیں، ان میں سے خاصی بڑی تعداد میں نظمیں ہر قسم کے تخلیقی تیور سے محروم منتشر تفصیلات کا مجموعہ ہیں، تجسیم اور نامیاتی کل کے وصف سے محروم ہیں''۔

(بلراج کومل: ''جدید نظم کے امکان و آفاق''، ص 72)

فضیل جعفری ہر چند کہ محرومی، احساسِ شکست اور برگشتگی کو ایک مثبت عمل قرار دیتے ہیں لیکن ایک حد تک۔ آخراً وہ بھی یہی نتیجہ اخذ کرنے پر خود کو مجبور پاتے ہیں:

''میں بخوشی یہ تسلیم کرتا ہوں کہ جدید شاعروں کے ساتھ ساتھ جدید شاعری پر بھی بڑھاپا طاری ہو چکا ہے''۔ (ص 14)

''افسوس اس بات کا ہے کہ پچھلے ... برسوں میں غزل میں تو کچھ نئی آوازیں سنائی دیں ... جن سے متعلق سنجیدگی سے گفتگو کی جاسکتی ہے، لیکن قابل ذکر نظم نگاروں کی کوئی نئی کھیپ بدقسمتی سے سامنے نہیں آسکی ... اس وقت مطلع بالکل صاف ہے۔ میں نے شاعر، شب خون، سوغات اور ذہن جدید میں شائع ہونے والی حالیہ نظموں کا مطالعہ کیا تو معلوم ہوا کہ کم از کم اس وقت ہمارے یہاں نظم نگاری کا کاروبار بالکل ٹھپ پڑا ہوا ہے۔ محض لکھتے رہنے سے کوئی بات نہیں

> بنتی۔ یوں تو اور بھی بہت سے نظم نگار ہیں وقتاً فوقتاً اب بھی ان لوگوں کی قابلِ توجہ نظمیں شائع ہوتی رہتی ہیں لیکن انھوں نے اپنی اسلوبیاتی اور موضوعاتی انفرادیت قائم کرنے کی شعوری کوشش نہیں کی۔ ایسا لگتا ہے کہ ان لوگوں کا بنیادی مقصد محض اشاعتِ کلام ہے۔ ان نظموں میں نہ تو ہم عصر حالات کے تلخ حقائق کی جھلکیاں نظر آتی ہیں اور نہ ہی اپنی ذات کے نہاں خانوں میں اترنے کی وہ کوشش جس کے بغیر شاعری شوقِ فضول کی حد سے آگے نہیں بڑھ پاتی''۔

(ایضاً، ص 20، 19، 14)

ان دونوں حضرات کو جس یکسانیت اور عدم تازگی کا احساس ہوا، وہ بڑی حد تک صحیح ہے۔ اس کی دوسری جو بھی وجوہ ہوں، کیونکہ شعر و ادب کے معاملات میں کئی عوامل کارگر رہتے ہیں، البتہ بنیادی چیز شعریات ہے، اور اصل رخنہ اندازی شعریات ہی میں ہوئی، جب اول یہ کہ معنیاتی سطح پر لیک دینے کی کوشش کی گئی، اور دوسرے یہ کہ ہیئتی سطح پر ہیئت اور فنی لوازم کو مقصود بالذات سمجھ لیا گیا۔ یہ وہ خطرات تھے جن سے خلیل الرحمٰن اعظمی نے ساٹھ کی دہائی کے فوراً بعد ہی آگاہ کر دیا تھا، لیکن نظریہ سازی کے جوش میں اس مخلصانہ تنبیہ کو (نیز بعض بزرگوں کی فہمائش کو جن کا مجموعی رویہ نیمے دروں قسم کا تھا) نظر انداز کیا گیا، اور سب سے زیادہ خوش فہمی یہ پھیلائی گئی کہ ''فن کی تعیین قدر فنی لوازم کی بنا پر ہوگی نہ کہ سماجی قدر کی بنا پر'' اس مسئلے سے میں نے ایک اور جگہ بحث کی ہے کہ بظاہر اس سے زیادہ اچھی بات اور کیا ہوسکتی ہے کہ ادب کی تحسین اگر ادبی قدر کی بنا پر نہیں ہوگی تو بھلا کس بنا پر ہوگی۔ یہ تو مسلمہ امر ہے جو ادب کے لیے شرط ہے کہ ادب خواہ کسی زمانے کا ہو، ادب اور غیر ادب میں ما بہ الامتیاز بہرحال ادبی قدر ہی ہے یعنی ادب کو ادب تو ہونا ہی چاہیے۔ ادبی قدر پر اصرار کچھ ترقی پسندی کی ضد میں بھی کیا گیا کہ ترقی پسندوں نے بالعموم ادب اور پروپیگنڈہ کی تمیز اٹھا کر گویا ادبی قدر کو تحلیل کر دیا تھا اور عام فضا یہ تھی کہ ادب سے اشتہار کا کام لیا جانے لگا۔ اس کے خلاف جو ردِ عمل ہوا وہ ایک حد تک برحق تھا۔ لیکن زیادتی اس اصول کے دوسرے حصے میں ہوئی، یعنی اس میں کلام نہیں کہ ادب کی تعیین قدر ''ادبی قدر'' کی بنا پر ہونا چاہیے، لیکن جب یہ کہا گیا کہ ''سماجی

قدر کی بنا پر نہیں'' تو یہ سوچنے کی زحمت گوارا نہیں کی گئی کہ ''کیا ادبی قدر بے تعلقِ معنی ہے؟'' اور اگر نہیں، یعنی کوئی ادبی قدر بے تعلق معنی ہو ہی نہیں سکتی، تو کیا ہر معنی خواہ وہ وجودی ہو، ثقافتی ہو یا سماجی، وہ زندگی سے نہیں آتا؟ جدیدیت کی نظریہ سازی یعنی شعریات میں سب سے بڑی کوتاہی یہ ہوئی کہ جب اجتماعی موضوع و مواد کی مخالفت کی گئی، تو اس کے ساتھ ساتھ معنی کو بھی القط کر دیا گیا۔ کسی نے نہ سوچا کہ ادبی قدر تو بے تعلقِ معنی ہو ہی نہیں سکتی! یعنی اگر معنی زندگی یا سماج کے تجربے سے نہیں آتا تو کہاں سے آتا ہے؟ نیز کیا واقعی فنی لوازم مقصود بالذات ہیں، یعنی کیا ہیئت اور تکنیکی وسائل اپنا مقصود خود ہیں، خواہ وہ وزن و آہنگ ہو یا استعارہ و علامت، کیا یہ قائم بالذات ہیں، یا ذریعہ ہیں فروغ معنی یعنی معنی آفرینی یا تہہ داری کا۔ ظاہر ہے یہ سب فنی وسائل ہیں، اور اگر یہ قائم بہ معنی نہیں تو پھر ان کا تخلیقی تفاعل کیا ہے؟ حقیقت یہ ہے کہ فنی وسائل اور ادبی قدر بالکل ایک چیز ہرگز نہیں ہیں۔ اس بنیادی نکتے کو نظرانداز کر دیا گیا اور نظریہ سازی کی منطق اس طرح پھیلائی گئی کہ یہ نکتہ دبا دیا گیا۔ ورنہ اس بات کو آسانی سے سمجھا جا سکتا تھا کہ فنی لوازم تو فقط وسیلہ ہیں ادبی قدر کا، فنی لوازم بجنسہٖ ادبی قدر نہیں ہیں یعنی ابہام ہو، استعارہ یا علامت، یہ وسیلہ ہیں حسنِ معنی کا جو ادبی قدر ہے یعنی اگر استعارہ یا علامت، استعارۂ محض یا علامتِ محض ہیں اور یہ حسن معنی میں شریک نہیں تو یہ فقط تکنیک ہیں یعنی لوازم یا وسائل محض ہیں، ادبی قدر نہیں۔ سامنے کی مثال ہے کہ ناسخ اور ذوق نے فنی لوازم کو برتا ہے اور خوب خوب برتا ہے۔ لیکن ان کے مقابلے پر میر و غالب کے یہاں فنی لوازم حسنِ معنی کے فروغ کا وسیلہ ہیں اور اعلیٰ ادبی قدر کو قائم کرتے ہیں جبکہ ناسخ یا ذوق جیسے شعرا کے یہاں یہ اپنا مقصود آپ ہو جاتے ہیں اور ان کا عمل فقط تکنیکی اور میکانکی رہ جاتا ہے۔ جدید شاعری کے یک سُرے ہو جانے کی بنیادی وجہ یہی ہے کہ مقصود بالذات فنی لوازم کو ادبی قدر کا بدل سمجھ لیا گیا۔ چنانچہ توجہ عروض و آہنگ و بیان اور تکنیکی ضرورتوں نیز ابہام و اشکال پر مرکوز ہوتی چلی گئی اور میکانکیت نے ادبی قدر کی جگہ لے لی جبکہ وسائل وسائل ہیں وہ قدر نہیں ہیں۔

آیئے یہ دیکھنے کے لیے کہ ادبی معنی کس طرح ہمیشہ زندگی کے تجربے سے،

ثقافت سے یا سماج سے آتا ہے، اخترالایمان کی ایک چھوٹی سی نظم ''شیشے کا آدمی'' پر نظر ڈالیں۔ یہ نظم فقط 14 مصرعوں کی ہے اور اجمال و ایجاز کی اچھی مثال بھی ہے:

اُٹھاؤ ہاتھ کہ دستِ دُعا بلند کریں
ہماری عمر کا اک اور دن تمام ہوا
خدا کا شکر بجا لائیں آج کے دن بھی
نہ کوئی واقعہ گزرا نہ ایسا کام ہوا
زباں سے کلمۂ حق راست کچھ کہا جاتا
ضمیر جاگتا اور اپنا امتحاں ہوتا
خدا کا شکر بجا لائیں آج کے دن بھی
اسی طرح سے کٹا، منھ اندھیرے اٹھ بیٹھے
پیالی چائے کی پی، خبریں دیکھیں، ناشتہ پر
ثبوت بیٹھے بصیرت کا اپنی دیتے رہے
بخیر و خوبی پلٹ آئے جیسے شام ہوئی
اور اگلے روز کا موہوم خوف دل میں لیے
ڈرے ڈرے سے ذرا بال پڑ نہ جائے کہیں
لیے دیے یونہی بستر میں جا کے لیٹ گئے!

نظم کی پہلی قرأت ہی میں فنی تکمیل کا احساس ہوتا ہے، ہرچندکہ اس میں کوئی بڑی علامت نگاری نہیں، لیکن نظم کا انداز وضاحت وصراحت کا بھی نہیں۔ اصل معنی کہیں لفظوں کے پیچھے ہیں اور Irony کا انداز رکھتے ہیں کہ یہ جو عافیت پرستی اور مصلحت بینی ہے اس نے پورے معاشرے کو بے بصر بنا دیا ہے۔ خدا نے انسان کو جو اشرف المخلوق ہے کیا اسی لیے خلق کیا تھا کہ وہ سمجھوتوں میں بسر کرے، روٹین کا ادنیٰ غلام ہوکر رہ جائے اور بے معنی زندگی جیے۔ بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ جس روزمرہ زندگی کا نقشہ کھینچا گیا ہے وہ زندگی ہے یا زندگی کی پیروڈی؟ پورا معاشرہ بے ضمیر ہو چکا ہے اور اب انسان اپنی عافیت اسی میں سمجھتا ہے کہ اسے کلمۂ حق نہ کہنا پڑے۔ وہ

کذب و ریا اور دنیاداری سے اس حد تک سمجھوتہ کر چکا ہے کہ سچ بول کر کوئی خطرہ مول لینے کو تیار نہیں۔ ظلم و بے انصافی، معاشی لوٹ کھسوٹ، جبر و استحصال اس کے لیے بے معنی ہیں۔ جب ضمیر ہی سو چکا ہو تو آزمائش کا سوال ہی نہیں، ایثار و قربانی، جرأت و پامردی یا حق گوئی اور بیباکی یہ سب پرانی باتیں ہیں۔ آج کے انسان کو فقط عافیت اور مصلحت سے غرض ہے، اور تو اور خدا کے تصور کو بھی اس نے اتنا محدود اور سطحی بنا لیا ہے کہ مصلحت بینی سے گزر جائے۔ یہی خدا کی سب سے بڑی بخشش ہے۔ راوی نے خود کو بھی آج کے انھیں لوگوں میں شمار کیا ہے (ہماری عمر کا اک اور دن تمام ہوا) اس طرح اس میں تعریض کا پہلو بھی پیدا ہو گیا جس سے سچائی مزید گہری ہو جاتی ہے۔ مصرعے اختصار و اجمال و ایجاز سے کھچے ہوئے ہیں اور پوری نظم ایک استعارے کا جمالیاتی تفاعل رکھتی ہے اور معنی کی تشکیل کرتی ہے۔ اس نظم کے معنی کو دیکھنے کے بعد تین سوال پیدا ہوتے ہیں، اول یہ کہ کیا فنی لوازم یعنی وزن آہنگ، اجمال و ایجاز، استعاریت اور Irony مقصود بالذات ہیں یا باوجود Foregrounding کے یہ نظم کے نظامِ معنی کا حصہ یا خود نظامِ معنی ہیں؟ ظاہر ہے کہ یہ خود نظامِ معنی ہیں۔ دوسرے یہ کہ کیا یہ معنی جو زوالِ انسانی کی صورتِ حال کو پیش کرتے ہیں سماجی معنی نہیں؟ اور تیسرا سوال جو سب سے بڑا سوال ہے وہ یہ کہ کیا ادبی قدر کا کوئی تصور نظم کے نظامِ معنی کے بغیر کیا جا سکتا ہے؟ واضح ہے کہ ایسا ممکن نہیں۔ پس خاطر نشان رہے کہ ادبی قدر (یا جمالیاتی اثر) بے تعلقِ معنی نہیں ہے۔

ظاہر ہے کہ ادبی قدر کا مجرد تصور انتہائی مغالطہ آمیز اور گمراہ کن ہے۔ ادبی قدر معنی کے جزر و مد سے اس قدر مربوط ہے کہ جو ادبی وسیلہ معنی کے حُسن کو جتنا زیادہ قائم کرتا ہے یعنی جتنی زیادہ تاثیر یا جمالیاتی اثر پیدا کرتا ہے وہ اتنا ہی زیادہ اہم ہے ورنہ مجرد فنی لوازم مثلاً استعارہ یا علامت یا پیکر یا اوزان محض فنی تکنیکیں ہیں۔ یہ ادبی حُسن کی افزائش کا وسیلہ اُس وقت بنتی ہیں جب یہ معنی کا نظام قائم کرتی ہیں ورنہ ذہنی ورزش سے زیادہ کچھ نہیں۔ جس شاعر کا نظامِ معنی یا جہانِ معنی جتنا تہ در تہ اور نیرنگِ نظر ہوگا، وہ اتنا ہی بڑا فنکار ہوگا۔ ادبی قدر کا حسنِ معنی سے مربوط ہو کر عمل آرا ہونا اتنی کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ اس بارے میں کسی مزید بحث کی ضرورت

نہیں۔ تاہم یہ مغالطہ اس شد و مد اور پُر اعتماد طریقے سے پھیلایا گیا اور سماجی قدر کو ادبی قدر سے کاٹ کر اور اسے مذموم قرار دے کر اس قدر پیٹا گیا کہ کسی کا بھی دھیان اس طرف نہ گیا کہ کلاسیکی سرمایہ تو الگ رہا، سرسید ہوں یا حالی یا اکبران کی ادبیت کی بحث میں تو سماجی قدر برابر شریک رہتی ہے بلکہ ان کی ادبیت تو قائم ہی سماجیت اور ثقافت کے واضح احساس سے ہوتی ہے تو پھر جدید شاعری سے سماجی معنویت کا اخراج کیوں؟

اہلِ نظر جانتے ہیں کہ ادبی تھیوری کی نئی بحثوں نے ادبی متن کے حوالے سے آگہی کے کتنے ہی در وا کر دیے ہیں، اور کتنے ہی قدیمی مسائل پر ازسرِنو توجہ مرکوز ہوئی ہے۔ مثلاً ادب لاکھ انفرادی ذہن و فکر کا کرشمہ سہی، کوئی ادبی متن، متنِ محض نہیں ہے۔ ہر ادبی متن زبان ہی سے متشکل ہوتا ہے اور زبان سب سے بڑا سماجی مظہر ہے جو معاشرہ ہی میں قائم ہوتی ہے، اور معاشرے کی مخصوص ثقافت ہی کی رو سے ہی معنی کی حامل بنتی ہے یعنی ادب میں معنی آفرینی یا جمالیاتی اثر کا کرشمہ یہ سب اولاً ثقافت ہی کی رو سے ممکن ہوتا ہے۔ دوسرے یہ کہ کوئی ادبی متن، متنِ محض نہیں ہوتا۔ ہر ادبی متن کسی نہ کسی طرح کی بین المتونیت (Intertextuality) کا حامل ہوتا ہے، اور یہ بین المتونیت خلا میں نہیں، ثقافت اور تاریخ کے محور پر عمل آرا ہوتی ہے۔ تیسرے یہ کہ ادب میں کوئی موقف معصوم Neutral نہیں ہے۔ یعنی فقط ادبی بیانات یا فیصلے ہی اقداری نہیں ہوتے، ہر متن میں جو نظریۂ حیات بلاواسطہ یا بالواسطہ طور پر مضمر ہوتا ہے، مصنف کو اس کا احساس ہو یا نہ ہو، وہ اقداری ہی ہوتا ہے اور ہر اقداری ترجیح کسی نہ کسی طور پر آئیڈیولوجیکل نوعیت کی حامل ہوتی ہے۔ گویا معنی تو آئیڈیولوجیکل تشکیل ہوتا ہی ہے، اور تو اور آئیڈیولوجی خود زبان کے اندر گھدی ہوئی موجود ہے۔ چوتھے یہ کہ متن میں معنی بالقوۃ موجود ہیں، انھیں بالفعل موجود قاری بناتا ہے اور قرأت کا تفاعل تمام تر ثقافت اور تاریخ کے محور پر واقع ہوتا ہے۔ دیکھا جائے تو یہ اور ایسے بہت سے دوسرے متعلقہ مسائل میں سے ہر مبحث ایک الگ مضمون کا متقضی ہے۔ ان مباحث کو کتنا ہی پھیلا دیں، نتیجہ بہرحال وہی نکلے گا جو اوپر عرض کیا گیا کہ کوئی ادبی قدر، قدرِ محض نہیں ہوتی۔ یہ معنی کی حامل ہوتی ہے، اور

معنی کا سرچشمہ زندگی اور سماج کا تجربہ اور اس کے مسائل ہیں۔ چنانچہ سرِ دست اسی پر اکتفا کرنا مناسب ہے کہ ادبی قدر کا کوئی تصور بے تعلقِ معنی نہیں ہوسکتا اور ہر معنی زندگی اور ثقافت سے آتا ہے۔ بہرحال جدید نظم کی شعریات میں اس بارے میں جو غلطی سرزد ہوئی اس کی اصلاح وقت کا اہم تقاضا ہے۔

O

کتب کو بِنا کسی مالی فائدے کے (مفت) پی ڈی ایف کی شکل میں تبدیل کیا جاتا ہے، ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بننے کیلئے **وٹس ایپ** پر رابطہ کریں

حسنین سیالوی

0305-6406067

جدید نظم کی شعریات اور کہانی کا عنصر

ادب میں نثر اور شاعری کی تفریق پرانی چلی آتی ہے۔ اس کو نثر اور نظم کا فرق بھی کہہ دیتے ہیں۔ نظم میں جدید نظم کا تصور نسبتاً نیا ہے، اردو میں یہ غیر ملکی اثرات سے آیا، یعنی جدید نظم ہماری چیز نہیں ہے ہر چند کہ اردو میں رچنے بسنے کے نامیاتی عمل میں نظم کی ساخت بلکہ ساختوں میں جزوی تبدیلیاں بھی ہوتی رہی ہیں۔ بہر حال ہماری اصل اصناف غزل، قصیدہ، مثنوی اور مرثیہ ہیں، چاہیں تو رباعی اور قطعے کا مزید اضافہ کرلیں۔ ان میں غزل کو چھوڑ کر باقی سب روایتاً نظم ہی ہیں، اس لیے کہ نظم میں بالعموم وہ تمام شعری اصناف اور اسالیب اور ہیئتیں شامل ہیں جو غزل نہیں ہیں، بلکہ اپنے وسیع تر مفہوم میں جہاں لفظ 'نظم' 'نثر' کے مدِ مقابل کے طور پر بولا جاتا ہے اس سے مراد چونکہ پوری شاعری ہوتی ہے، تو غزل بھی اس دائرے سے باہر نہیں، لیکن معلوم ہے کہ غزل میں اشعار لخت لخت ہوتے ہیں اور نظم میں شرط تسلسلِ کلام کی ہے، اس اعتبار سے غزل نظم نہیں۔ دوسرے لفظوں میں اردو میں غزل کے علاوہ جتنی بھی اصنافِ شاعری ہیں وہ سب نظم میں داخل ہیں۔ لیکن صنفِ سخن کے طور پر نظم کی اصطلاح جیسا کہ کہا گیا ایک جدید تصور ہے اور جن معنوں میں ہم آج اس اصطلاح کا استعمال کرتے ہیں اس کا تصور پہلے زمانوں میں نہیں تھا۔ اسی لیے اکثر نظم کے لیے 'نظمِ جدید' کی اصطلاح بھی استعمال کی جاتی ہے۔ غرض جدید نظم کے لیے جس طرح موضوع کی کوئی قید نہیں، ہیئت کی بھی کوئی پابندی نہیں۔ اردو میں غزل اور مثنوی کی ہیئت میں بھی جدید نظمیں لکھی گئی ہیں اور مختلف بندوں پر مشتمل نظمیں بھی، اور آزاد و معرا نظمیں بھی۔ گویا نظمیں پابند بھی لکھی جاتی ہیں، آزاد بھی اور معرا بھی۔ اس میں نثری نظم کو اور شامل کرلیں جو اگرچہ نثر اور شاعری کی حدِ فاصل کو مٹاتی ہے، لیکن شمار اس کا بھی شاعری کے تحت یعنی بطور نظم ہوتا ہے۔

یہ بظاہر غیر ضروری تفصیل ضروری اس لیے تھی کہ 'بیانیہ' کی اصطلاح کا تعین جب شاعری کے بالمقابل کرتے ہیں تو شعریاتی اعتبار سے اس میں خاصا الجھاؤ ہے۔ مثلاً بیانیہ کے ایک مفہوم میں غزل اگر اردو شاعری کی رمزیہ صنفِ سخن ہے تو قصیدہ مثنوی مرثیہ بیانیہ اصنافِ سخن ہیں، اور چونکہ روایتی معنی میں نظم ان تمام ہیئتوں کو حاوی ہے، اس لیے تمام نظم بیانیہ ہے، اس اعتبار سے کہ نظم میں موضوع کا یا خیال کا مسلسل بیان ہوتا ہے، ربطِ کلام ہوتا ہے، یا کسی بات یا واقعے یا حادثہ یا تجربے یا منظر یا شے کے بارے میں بتایا جاتا ہے۔ گویا یہاں 'بیانیہ' بالمقابل 'رمزیہ' سے مراد موضوع کا بیان ہے وضاحت Description کے معنی میں۔ واضح رہے کہ یہ بیانیہ وہ نہیں ہے جسے ہم فکشن کے تناظر میں استعمال کرتے ہیں۔

اپنے دوسرے اور زیادہ راسخ صنفی معنی میں 'بیانیہ' بطور اصطلاح سے مراد ہے Narrative یعنی قصہ کہانی کی وہ تخلیقی تشکیل جو افسانوی ادب کے جملہ اصناف کو محیط ہے، مثلاً قصہ کہانی کی پرانی روایتیں، کتھائیں، تمثیل، حکایت، داستان، نیز جدید اصناف ناول، افسانہ، ڈرامہ وغیرہ۔ ہرچند کہ بیانیہ بمعنی Narrative کا اطلاق اب بالعموم فکشن کی نثری اصناف پر ہوتا ہے لیکن بیانیہ میں شعری بیانیہ بھی شامل ہے، مثلاً منظوم ڈرامہ، یونانی یا مغربی ادب میں ٹریجڈی کامیڈی کی روایت، یا فارسی میں مثنوی کی مہتم بالشان روایت جیسے خمسۂ نظامی یا شاہنامۂ فردوسی یا مثنویِ معنویِ رومی۔ یہ سب بیانیہ ہی ہے، مزید برآں وہ تمام سنسکرت ادب جو 'کاویہ' کہلاتا ہے، اصلاً بیانیہ ہے۔ کالی داس ہوں یا ہرش بیانیہ کے بادشاہ ہیں، مہابھارت جو دنیا کی طویل ترین نظم ہے یا رامائن کی تمام قرأتیں، نیز تمام پورانک روایتیں جو کاویہ میں ہیں، سب صدیوں پر پھیلی ہوئی بیانیہ کی کہکشاں کا حصہ ہیں جو مختلف زبانوں، ملکوں اور ثقافتوں پر تنی ہوئی ہے۔ یہاں اس ذکر سے مراد شاعری کی اہمیت کو کم کرنا نہیں ہے بلکہ اس سوال پر توجہ مرکوز کرنا مقصود ہے کہ کیا کہانی انسانی ذہن کی بنیادی ساخت ہے جس کی نوعیت آفاقی ہے اور بلا تخصیصِ زبان و علاقہ و ثقافت تمام ادبیات کی قدیم ترین اور طویل ترین روایتیں بیانیہ سے کسی نہ کسی طرح ضرور جڑی ہوئی ہیں۔ ادب میں تمام روایتیں اور ساختیں اور معیار قائم ہوتے ہیں زبان سے اور آتے ہیں

ثقافت سے جو ہر زبان میں الگ الگ اپنا تشخص رکھتی ہے — چنانچہ ثقافت کے الگ الگ ہونے اور باہمدگر مختلف ہونے کے باوجود اگر کوئی ادبی ساخت تمام زبانوں اور ثقافتوں میں کارگر ہو جیسے 'بیانیہ' تو سوال اٹھتا ہے کہ کیا بیانیہ کا جو ہر ادب کے Universals یعنی آفاقی اصولوں میں سے ہے؟ زیرِ نظر مضمون میں بیانیہ بطور اصطلاح سے مراد اسی جوہر یعنی کہانی کے تفاعل سے ہے۔

اب آیئے جدید اردو نظم کی طرف۔ مزے کی بات ہے کہ خود ہم نے اردو میں جو درجہ بندی کر رکھی ہے یا جو خانہ بندیاں ہوتی چلی آئی ہیں ان میں جدید اردو نظم اور 'بیانیہ' میں قطبییت (Polarisation) ہے یعنی جدید نظم ایک سرے پر ہے اور 'بیانیہ' دوسرے سرے پر۔ بالعموم سمجھا جاتا ہے کہ دونوں میں ضد ہے۔ جدید نظم کی سب سے بڑی پہچان اس کا ارتکاز ہے، نیز ایجاز، اختصار، تہہ داری اور جامعیت۔ جبکہ بیانیہ سے وضاحت وصراحت کا تصور ذہن میں آتا ہے یعنی شرح و بسط اور موضوع کی وسعت اور پھیلاؤ کا۔ ان دونوں کے الگ الگ تصور کی اس قطبییت کی وجہ سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ بالعموم صورتِ حال یہ ہے کہ جدید نظم کی جو ساخت ہے وہ بیانیہ کی نہیں ہوسکتی اور جو بیانیہ کی ساخت ہے وہ جدید نظم کی نہیں ہوسکتی، اس لیے کہ جدید نظم کے لسانی حربے رمزیت، ایمائیت، ابہام، اشارہ، کنایہ، مجاز مرسل، استعارہ، علامت اور پیکریت ہیں، جبکہ عام تصور کے مطابق بیانیہ کو ان سے کیا لینا دینا یعنی یہاں تو وضاحت وتفصیل مقصود ہے۔ چنانچہ بیانیہ میں زبان کا استعمال وضعی خطوط پر ہوگا نہ کہ غیر وضعی خطوط پر جو جدید نظم کا طرۂ امتیاز ہے۔ نیز یہ کہ جدید نظم کی دنیا تخئیلی اور جذباتی ہے جبکہ بیانیہ سے Concreteness یعنی ٹھوس واقعیت، زمیںیت یا جزئیات کا تصور پیدا ہوتا ہے، وغیرہ وغیرہ۔ قطبییت کی ان ترجیحات میں جو ہماری (Common Sense) توقعات نے پیدا کر رکھی ہیں، مزید تفصیل کا اضافہ کیا جاسکتا ہے لیکن سردست بحث اٹھانے کے لیے اتنا کافی ہے۔

جدید نظم کے معماروں میں ن م راشد اور میراجی کے ساتھ اور ان کے بعد کئی نام آتے ہیں جن میں اختر الایمان خاص اہمیت رکھتے ہیں، اس لیے کہ آزادی کے بعد ان کا تخلیقی سفر برابر جاری رہا ہے، دوسرے جدید تر نظم پر بھی ان کی شعری

شخصیت کا اثر ہے۔ یہاں سب سے پہلے ان کی دو ایک سامنے کی نظموں سے استنباط کیا جاتا ہے:

'ایک لڑکا' مشہور نظم ہے، نسبتاً طویل نظم۔ اس کا پہلا بند:

دیارِ شرق کی آبادیوں کے اونچے ٹیلوں پر
کبھی آموں کے باغوں میں کبھی کھیتوں کی مینڈوں پر
کبھی جھیلوں کے پانی میں کبھی بستی کی گلیوں میں
کبھی کچھ نیم عریاں کم سنوں کی رنگ رلیوں میں
سحر دم، جھٹپٹے کے وقت، راتوں کے اندھیرے میں
کبھی میلوں میں، ناٹک ٹولیوں میں، اُن کے ڈیرے میں

زیادہ تر منظر یہ ہے۔ آخری مصرعوں میں مکالمہ ہے جس میں ہمزاد جو آوارہ منش، آزاد و سیلانی ہے، راوی سے پوچھتا ہے:

مجھے اک لڑکا، آوارہ منش، آزاد سیلانی
مجھے اک لڑکا، جیسے تند چشموں کا رواں پانی
نظر آتا ہے، یوں لگتا ہے، جیسے یہ بلائے جاں
مرا ہمزاد ہے، ہر گام پر، ہر موڑ پر جولاں
اسے ہمراہ پاتا ہوں، یہ سائے کی طرح میرا
تعاقب کر رہا ہے، جیسے میں مفرور ملزم ہوں
یہ مجھ سے پوچھتا ہے اختر الایمان تم ہی ہو؟

دوسرے بند میں خدائے عزّ وجلّ کی نعمتوں کا ذکر ہے اور اس کے حاکمِ کل اور قادرِ مطلق ہونے کا اور مصدرِ ہستی کی ان تعریفوں کا جو ارشاداتِ الٰہی میں آئی ہیں۔ ایک کے بعد ایک حالتوں کے بیان کے بعد پھر مکالمہ ہے:

وہ حاکمِ حاکمِ مطلق ہے، یکتا اور دانا ہے
اندھیرے کو اجالے سے جدا کرتا ہے، خود کو میں
اگر پہچانتا ہوں اس کی رحمت اور سخاوت ہے!
اسی نے خسروی دی ہے، لئیموں کو مجھے نکبت

اسی نے یادہ گویوں کو مرا خازن بنایا ہے
تونگر ہرزہ کاروں کو کیا دریوزہ گر مجھ کو
مگر جب جب کسی کے سامنے دامن پسارا ہے
یہ لڑکا پوچھتا ہے اخترالایمان تم ہی ہو؟

تیسرے بند میں تخلیقی ذہن کی بے بسی اور بے چارگی کا ذکر ہے کہ اسے ظفرمندوں کے آگے رزق کی تحصیل کی خاطر گڑگڑانا پڑتا ہے، یا اس خامہ سوزی کو جو مسلسل شب بیداریوں کا نتیجہ ہے، ایک کھوٹے سکے کی طرح دوسروں کو دکھانا پڑتا ہے۔ یہ 'گزران' کا ذکر ہے یا اُن منزلوں کا جن سے زندگی سحر کی آرزو میں شب کا دامن تھامتے ہوئے گزری ہے۔ واضح رہے کہ نظم کا 'میں' ضروری نہیں کہ شاعر خود ہو یہ شعری تشکیل ہے۔ چوتھا اور آخری بند جو سب سے مختصر ہے یکسر مکالمے پر مبنی ہے، اس میں ان تمام بیانات کا نچوڑ بھی ہے معراج بھی، اختتام بھی اور تجربے کی بازتعبیر بھی جو نظم کی شعری گرامر کا تقاضا ہے:

یہ لڑکا پوچھتا ہے جب تو میں جھلاّ کے کہتا ہوں
وہ آشفتہ مزاج، اندوہ پرور، اضطراب آسا
جسے تم پوچھتے رہتے ہو کب کا مرچکا ظالم
اسے خود اپنے ہاتھوں سے کفن دے کر فریبوں کا
اسی کی آرزوؤں کی لحد میں پھینک آیا ہوں!
میں اس لڑکے سے کہتا ہوں وہ شعلہ مرچکا جس نے
کبھی چاہا تھا اک خاشاکِ عالم پھونک ڈالے گا
یہ لڑکا مسکراتا ہے، یہ آہستہ سے کہتا ہے
یہ کِذب و اِفترا ہے، جھوٹ ہے دیکھو میں زندہ ہوں!

بظاہر یہ دو کرداروں میں گفتگو ہے یا ہمزاد یا ضمیر سے ہم کلامی ہے یا دوسرے لفظوں میں خودکلامی جس میں راوی ہمزاد کے ہاتھوں انکشافِ ذات سے دوچار ہوتا ہے۔ یہاں ذہن ایغو کے دولخت ہونے کی طرف بھی جاتا ہے۔ انسان کی وحدت بچپن ہی میں جب وہ زبان کے علامتی نظام میں داخل ہوتا ہے تو دولخت ہوجاتی ہے یعنی 'بیان

کا میں' Subject of Enunciation اور 'بیان کرنے والا میں' Subject of Enunciating یہ دونوں متصادم رہتے ہیں، ان میں وحدت نہیں۔ مزید یہ 'بیان کا میں' اور 'بیان کرنے والا میں' کے بیچ میں جو فصل ہے، معنی کی افتراقیت، دریدا جس کو Differance کہتا ہے، اسی خالی جگہ میں داخل ہو جاتی ہے۔ نظم میں مرکزی خیال یعنی ایغو یا ضمیر کی کش مکش کا ارتقا درجہ بدرجہ ہوا ہے، نظم میں ایجاز بھی ہے اور جامعیت بھی۔ قطع نظر ان خصائص اور دیگر امور سے جن کا ذکر اکثر نقادوں نے کیا ہے، کیا یہ حقیقت نہیں ہے کہ نظم کی داخلی ساخت میں بیانیہ کا تفاعل ہے یا کہانی کا عنصر ہے خواہ وہ کتنا تہہ نشیں کیوں نہ ہو۔ لڑکے کا دیارِ مشرق کی آبادیوں کے اونچے ٹیلوں اور بستی کی گلیوں میں بڑا ہونا، آموں کے باغوں، کھیتوں کی مینڈوں، جھیلوں کے پانیوں میں کم سِنوں سے رنگ رلیاں منانا، میلے ٹھیلوں، ناٹک ٹولیوں میں شریک ہونا، مدرسوں اور خانقاہوں سے گریزاں رہنا، پھر بڑا ہونے کے بعد ایک کے بعد ایک تلخ تجربوں سے دوچار ہونا، معیشت کے لیے سوالی ہونا، نااہلوں سے واسطہ پڑنا، اصولوں پر سمجھوتہ کرنا وغیرہ وغیرہ تو داروف کی اصطلاح میں یہ سب بیانیہ کے مسائل ہیں۔ تو داروف جس نے Decameron اور فکشن کی شعریات پر قابل قدر کام کیا ہے، بیانیہ کے قلیل ترین جز کو 'مسئلہ' (Proposition) کہتا ہے۔ بیانیہ میں کئی 'مسائل' مل کر یعنی ترجیع (Sequence) قائم کرتے ہیں۔ ترجیعیں زیرِ سطح عمل آرا ہوتی ہیں اور ملفوظی سطح (Text) یعنی متن ہے۔ گویا زیرِ بحث نظم میں ہر ہر بند مسائل (Propositions) کی ترجیع ہے اور یہ ترجیعیں مل کر تہہ نشیں کہانی قائم کرتی ہیں، حتیٰ کہ آخری بند میں اتمامِ حجت کے لیے راوی کہتا ہے کہ وہ آوارہ منش، آزاد و سیلانی لڑکا مر چکا ہے لیکن ہمزاد اس حقیقت کو جھٹلاتا ہے کہ جھوٹ کیوں بولتے ہو، دیکھو میں تو زندہ ہوں — کیا داخلی ساخت میں یہ سب بیانیہ کا تفاعل نہیں ہے جس کی درجہ بدرجہ شعری تقلیب ہوئی ہے اور جو کلائمکس پر پہنچ کر مکمل ہو گئی ہے؟

اس میں کوئی شک نہیں کہ نظم پہلے خود کو قائم کرتی ہے پھر کسی دوسری شے کو۔ لیکن شعری زبان کی بڑائی اس کی شیئیت میں نہیں اس کی جمالیات اور تاثیر میں ہے، یہ نہیں تو موضوع کتنا ہی بڑا ہو نظم کچھ بھی نہیں۔ لیکن تاثیر پیدا ہوتی ہے معنی سے اور

معنی آتا ہے ساخت سے، اور ساخت سے اگر کہانی کے عنصر یا واقعیت یا واقعے کی کڑی سے کڑی ملنے یا (Progression) جو زماں کے اسکیل پر ہے اور جو مکاں سے کلیتاً باہر نہیں، یعنی بیانیہ کے اس تفاعل کو الگ کر دیں تو کیا نظم کا وجود باقی رہے گا، یعنی کیا نظم نظم رہے گی؟

بیشک جدید نظم کی استعاراتی منطق کی رو سے بیانیہ کی شعری تقلیب ہو جاتی ہے جو آخر میں ایک انوکھا تجربہ بن کر سامنے آتی ہے، لیکن اس سے کس کو انکار ہو سکتا ہے کہ نظم کی زیریں ساخت میں بیانیہ کارگر ہے جس سے نظم کے جہانِ معنی کا گہرا رشتہ ہے۔

یہاں یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ عمداً میں نے اختر الایمان کی نسبتاً طویل نظم کا انتخاب کیا کیونکہ جہاں طوالت ہوگی وہاں زبان کے تحرک (Progression) یا کہانی پن کے عنصر کا در آنا لازمی ہوگا یا اس کا امکان نسبتاً زیادہ ہوگا، حالانکہ درحقیقت ایسا نہیں ہے۔ مزید توثیق کے لیے اختر الایمان کی دو مختصر نظموں کو لیا جاتا ہے۔ پہلے یہ چھ مصرعوں کی نظم دیکھیے:

بیداد

کہیں بھی گندہ نہیں میری آہ میری فغاں
نہ تیرے قہقہے، جھنکار چوڑیوں کی، خرام
نہ سانحے، نہ حوادث، جنھوں نے روحوں کو
لہولہان کیا، آگ میں جلایا تمام
نہ دادخواہ کوئی ہے نہ دادگر کوئی
فضا میں گونج رہا ہے فقط خدا کا نام

نظم بظاہر صیغۂ حال میں ہے لیکن آہ، فغاں، قہقہے، چوڑیوں کی جھنکار، خرام، سانحے، حوادث جنھوں نے روحوں کو لہولہان کیا اور جلایا، ماضی کے واقعات ہیں، اور یہ سب گزر چکنے کے بعد کارخانۂ قدرت کا انصاف یہ ہے کہ 'نہ دادخواہ کوئی ہے نہ دادگر کوئی' اور اس پر بھی 'فضا میں گونج رہا ہے فقط خدا کا نام'۔ اس وضاحت کی

ضرورت نہیں کہ اس نظم میں جن عوامل سے Irony کو ابھارا گیا ہے خواہ وہ علَم ہوں یا استعارے، ان سے زماں میں تجربوں یا بقول تودا روف مسائل کی ایک زنجیر سی بنتی ہے جس میں کڑی سے کڑی ملی ہوئی ہے۔ ظاہر ہے یہ Sequence یعنی حالات و حوادث کی ترجیع بیانیہ کا تفاعل ہے۔ ایک اور مختصر نظم دیکھیے :

شیشے کا آدمی

اُٹھاؤ ہاتھ کہ دستِ دُعا بلند کریں
ہماری عمر کا اک اور دن تمام ہوا
خدا کا شکر بجا لائیں آج کے دن بھی
نہ کوئی واقعہ گزرا نہ ایسا کام ہوا
زباں سے کلمۂ حق راست کچھ کہا جاتا
ضمیر جاگتا اور اپنا امتحاں ہوتا
خدا کا شکر بجا لائیں آج کا دن بھی
اسی طرح سے کٹا، منھ اندھیرے اُٹھ بیٹھے
پیالی چائے کی پی، خبریں دیکھیں، ناشتہ پر
ثبوت بیٹھے بصیرت کا اپنی دیتے رہے
بخیر و خوبی پلٹ آئے جیسے شام ہوئی
اور اگلے روز کا موہوم خوف دل میں لیے
ڈرے ڈرے سے ذرا بال پڑ نہ جائے کہیں
لیے دیے یونہی بستر میں جا کے لیٹ گئے!

اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ یہاں ایک دن کے تجربات ایک کے بعد ایک زماں کے تحرک (Progression) کے ساتھ کڑی در کڑی ارتکاز کے ساتھ بیان ہوئے ہیں تاکہ نظم کی منطق کے مطابق پوری شدّت سے اس نکتے کو ابھارا جا سکے کہ آج کا انسان چونکہ ضمیر کو خوابیدہ رکھتا ہے، اس لیے بے کیف اور روٹین زندگی جیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ جہاں وقت کے تحرک اور واقعہ در واقعہ کی کیفیت ہوگی، کہانی اندر

ہی اندر چلتی رہے گی۔ یہی بیانیہ کا بیج ہے جس سے داخلی ساخت میں نظم قائم ہوتی ہے، اور نظم کے حسن و لطافت اور تاثیر میں جس کے شعری تفاعل کو نظرانداز نہیں کر سکتے۔

شاید یہ خیال ہو کہ یہ نتیجہ کھینچ تان کر اخذ کیا جارہا ہے، یعنی جدید نظم میں بیانیہ کے تفاعل کا اس حد تک کارگر ہونا غالباً مبالغہ آرائی ہے، تو اس صورت میں نظم ''ڈاسنہ سٹیشن کا مسافر'' کو ضرور دیکھ لیا جائے جو نیا آہنگ کے بعد کی نظم ہے۔ یہ نظم درحقیقت تمام و کمال ایک خوبصورت کہانی ہے، درد و حزن کی نشاط سے لبریز جس پر اداسی کی دھندلی دھندلی پرچھائیں ہے۔ اس کے بیانیہ پر بھی یقین نہ آئے تو ''یادیں''، ''بنتِ لمحات''، ''باز آمد'' یا ''مفاہمت'' کو مزید دیکھ لیا جائے۔ چھوٹی نظموں کا تو بہرحال شمار ہی نہیں، مثلاً 'بے تعلقی'، 'تفاوت'، 'ایک کیفیت'، 'توکل'، 'گونگی عورت'، 'حُسن پرست'، 'تحلیل' کسی کا بھی تجزیہ کیا جائے، معانی کی زیریں پرت میں بیانیہ مضمر ملے گا۔ طوالت کے خوف سے مزید تجزیے یا مثالوں کا یارا نہیں۔

اس میں کوئی دو رائے نہیں کہ جدید نظم کی حسن کاری اس کے ایجاز و ابہام اور معنوی تہہ داری میں ہے۔ اس کے برعکس بیانیہ کو بالعموم ہم اکہرا سمجھتے ہیں۔ ہم بھول جاتے ہیں کہ زبان کی جس استعاریت اور علامتیت سے آج ہم جدید نظم کو متصف دیکھنا چاہتے ہیں، زمانۂ قدیم سے بیانیہ اس سے مملو رہا ہے۔ یقین نہ آئے تو یہ تین جملے دیکھیے :

دو دوست موت کی تلاش میں سفر پر نکلے\
راستے میں سونے کا ڈھیر ملا\
یہی موت تھی!

یہ کہانی پنچ تنتر میں آئی ہے اور یقیناً بیانیہ کے قلیل ترین نمونوں میں سے ہے۔ ظاہر ہے کہ معنیاتی تہہ داری کے جتنے پیرائے ہیں بشمول استعارہ، تمثیل اور علامت کے، بیانیہ سے ان کا جوڑ بہت پرانا ہے۔ البتہ شاعری میں زبان کے صرف کے دو بڑے پیرائے ہیں اور پانی یہاں مرتا ہے کیونکہ تخلیقی جھکاؤ ایک طرف کو ہوگا یا دوسری طرف کو۔ ان دو پیرایوں کی نظریہ بندی رومن جیکب سن کے کمالات میں سے ہے

چونکہ اس اصول کا درجہ سائنسی سچائی کا ہے اور اس کا اطلاق نہ صرف شاعری اور جملہ اصناف پر ہوتا ہے بلکہ ادبی شخصیات اور ادوار اور تحریکات پر بھی، یعنی رجحان ایک پیرائے کی طرف ہوگا یا دوسرے پیرائے کی طرف۔ جملے کی افقی جہت اور عمودی جہت کا ذکر ایک بنیادی تصور کے طور پر پیش تو سوسیئر نے کیا تھا لیکن شعریات پر اس کا وسیع تر اطلاق جیکب سن نے کیا اور ثابت کیا کہ زبان کے اس بنیادی Cut کا تعلق پوری تخلیقی سرگرمی سے ہے۔ عمودی جہت انتخاب کی جہت ہے یعنی ذہن کئی الفاظ میں ایک کا انتخاب کرسکتا ہے جو اظہار کی استعاراتی جہت ہے جہاں ایک لفظ کے بجائے دوسرا لفظ لایا جاسکتا ہے جبکہ افقی جہت ارتباط یا انسلاک کی جہت ہے جس پر لفظ دوسرے لفظ کے بجائے نہیں بلکہ پہلے لفظ سے مناسبت یا ربط کی وجہ سے آتا ہے۔ اس کو ارتباطی یا انسلاکی جہت کہا ہے۔ مختصر یہ کہ استعاراتی جہت (جو علامت، پیکر، کنایہ، رمز و ایما سب کو حاوی ہے) انتخابی جہت ہے، اور انسلاکی جہت یک گونہ تلازماتی جہت ہے۔ بہ نسبت عام زبان کے یہ عمل تخلیقی زبان کا گویا امتیازی نشان ہے۔ یعنی ادبی اظہار یا تو استعاریت/ علامتیت کی وجہ سے ممتاز ہوگا یا ارتباطیت کی وجہ سے انسلاکی/ وضاحتی ہوگا۔ ان خصائص کی بنا پر مختلف اسالیب کی اظہاری ترجیحات کی نشان دہی کی جاسکتی ہے۔ مثال کے طور پر یورپ میں رومانیت کی تحریک اور علامت پسندی کی تحریک میں استعاراتی علامتی پیرایہ حاوی ہے۔ اس کے مقابلے میں حقیقت پسندی کے ادب کے بارے میں معلوم ہے کہ اس کی اظہاری ترجیحات ارتباطیت اور انسلاکیت پر مبنی ہیں اور اس کا ادبی پیرایہ استعاراتی کے مقابلے پر وضاحتی ہے۔ اردو میں واضح طور پر یہ فرق ترقی پسندی اور جدیدیت کے ادب میں ملتا ہے۔ ترقی پسند ادب جو حقیقت پسندانہ ادب ہے، بالعموم انسلاکی پیرایۂ اظہار اختیار کرتا ہے (بہ استثنائے چند) جس میں زور وضاحت پر ہے۔ اس کے برعکس جدیدیت کا ادب بنیادی طور پر استعاراتی ہے۔ ان دونوں رویّوں میں کشمکش اور عمل و ردعمل کا رشتہ ہے جس کی کارفرمائی برابر دیکھی جاسکتی ہے۔

ویسے اگر شاعری اور نثر کی سطح پر دیکھا جائے تو نثر میں چونکہ وضاحت مقصود ہوتی ہے، نثری اظہار ارتباطی ہوتا ہے جبکہ شاعری میں چونکہ اختصار و ایجاز ملحوظ رہتا

ہے، اظہار کی نوعیت استعاراتی ہو جاتی ہے۔ ہر چند کہ عام روش یہی ہے لیکن ترقی پسندی میں چونکہ خاص نوع کی سماجی حقیقت نگاری پر زور تھا، شاعری میں بھی برابر وضاحتی ارتباطی پیرایہ ملتا ہے جو اصلاً نثر کا تفاعل ہے۔

اس نکتے کی یہ وضاحت اس لیے ضروری تھی کہ جدید نظم میں ایک تو مختصر صنفِ شاعری ہونے کی وجہ سے، دوسرے ترقی پسند بیانیہ شاعری کے ردِ عمل کے طور پر بھی جھکاؤ زیادہ سے زیادہ استعاراتی پیرایے کی طرف ہے۔ واضح رہے کہ ترقی پسند شاعری کے ضمن میں لفظ بیانیہ سے مراد بیان کی شاعری ہے نہ کہ بیانیہ بمعنی Narrative یہاں بیانیہ وضاحت کے معنی میں ہے جیسے کہ ہم پہلے بتا آئے ہیں یعنی بیان کی شاعری، وضاحت و صراحت و تفصیل و اطناب کی شاعری۔ نہ کہ وہ بیانیہ جو کہانی کے Kernel سے پھوٹتا ہے، اور جو یہاں جدید نظم کے ضمن میں زیرِ بحث ہے۔

مزے کی بات یہ ہے کہ بیانیہ کا حاوی قالب فکشن (ناول، افسانہ، ڈرامہ) ہے جس کا کینوس نسبتاً وسیع ہے، اس لیے بیانیہ کا حاوی پیرایہ بھی ارتباطی ہے، لیکن جدید نظم بہ وجہ جدید ہونے کے اور بہ وجہ نظم ہونے کے بھی استعاراتی ترجیح رکھتی ہے، اس لیے بیانیہ کے جس عنصر یا کہانی کے جس Kernel کا ذکر ہم زیریں ساخت پر کر رہے ہیں، وہ بھی استعاراتی نوعیت کا ہے نہ کہ وضاحتی نوع کا، اور یہ فرق جدید نظم کو نظم نگاری کی سابقہ تمام روایت یعنی وضاحتی شاعری کی روایت سے الگ کر دیتا ہے۔

دیکھا جائے تو اختر الایمان کی نظم کا مزاج بالعموم استعاراتی ہے اس معنی میں کہ اس میں زبان کی عمودی رمزیہ جہت زیادہ کارگر ہے بہ نسبت وضاحتی پیرایے کے۔ یہ صحیح ہے کہ اختر الایمان کی اکثر نظموں کا انداز کچھ کچھ سوانحی ہے لیکن زبان کے استعاراتی صرف کی بدولت معنی میں تہہ داری پیدا ہو جاتی ہے، مثلاً ایک لڑکا میں واحد متکلم ایک شعری تشکیل ہے جو کوئی بھی فنکار ہو سکتا ہے جو فن کو جاہلوں کے سامنے رکھنے پر مجبور ہے، اس کا ضمیر لاکھ سرزنش کرے، زندہ رہنے کے لیے قدر ناشناس سماج سے سمجھوتہ کرنا ہی پڑتا ہے اور سمجھوتے کرتے کرتے ضمیر مر بھی جاتا ہے، لیکن اگر ضمیر زندہ ہے تو اندر ہی اندر کچوکے لگاتا ہی رہے گا۔ یہی Irony کی کیفیت شیشے کا آدمی میں بھی ہے۔ یہاں صیغہ جمع کا ہے اور طنز تہہ نشیں ہے کہ آؤ

خدا کا شکر بجا لائیں کہ آج بھی کلمۂ حق کہنے کی آزمائش سے بچ گئے اور بصیرت کا ثبوت اسی طرح دیتے رہے کہ صبح چائے کی پیالی پی، خبریں دیکھیں، دن بھر روٹین کام کیے، شام کو گھر لوٹ آئے اور لیے دیے یونہی بستر میں دبک گئے۔ اس نظم کا 'ہم' پورے عہد یا پورے سماج کی مصلحت بینی، سمجھوتے بازی، فرض ناشناسی اور بے ضمیری کا استعارہ ہے۔ بیداد میں بھی 'میری' اور 'تیری' دونوں تشکیلِ محض ہیں اور سوال قائم کیا گیا ہے خدا کی دادگری اور دادرسی پر، اور بجھا بجھا طنز اسی میں ہے کہ حوادث کی چٹان سے ٹکرا کر ہر شے پاش پاش ہوجاتی ہے حُسن کی کیفیت بھی اور دردِ محبت کی آہ و فغاں بھی، اور بیداد کا عالم یہ ہے کہ کوئی دادخواہ ہے نہ کوئی دادگر۔ انسان دکھ کا بوجھ ڈھونے اور خدا کے نام کے سہارے جیے جانے پر مجبور ہے۔

آیئے اب آگے چلیں۔ جدید نظم کے استعاراتی پیرائے کی زیریں ساخت میں بیانیہ عنصر کی کارفرمائی جس کا ذکر ہم کر آئے ہیں، یہ کیفیت اختر الایمان سے اگلی نسلوں کے شعرا میں اور بھی نمایاں ہے۔ یہاں اتنی گنجائش نہیں کہ سب کا ذکر کیا جاسکے۔ اگرچہ ادھر زیادہ توجہ غزل کی طرف ہے جو کچھ ایسی اچھی بات نہیں، تاہم نظم کے شعرا کی اتنی تعداد ضرور ہے کہ نمائندہ شعرا کے ذکر کے لیے بھی دفتر درکار ہے۔ بحث کی سہولت اور اختصار کے لیے یہاں صرف دو تین ایسے مجموعوں کو لیا جائے گا جو ادھر چند برسوں میں شائع ہوئے ہیں، مثلاً چوتھا آسمان (1992)، آنکھ اور خواب کے درمیان (1986)، گلۂ صفورہ (1990) اور پرانی بات ہے (1988)۔

محمد علوی کے چوتھا آسمان (1992) میں نظمیں خاصی تعداد میں ہیں۔ منیر نیازی اور شہریار کی طرح محمد علوی بھی ان شاعروں میں ہیں جن کو غزل اور نظم دونوں پر دسترس حاصل ہے۔ سب سے پہلے کتبہ دیکھیے:

قبر میں اترتے ہی
میں آرام سے دراز ہوگیا

اور سوچا
یہاں مجھے
کوئی خلل نہیں پہنچائے گا

یہ دو گز زمین
میری
اور صرف میری ملکیت ہے
اور میں مزے سے
مٹی میں گھلتا ملتا رہا
وقت کا احساس
یہاں آکر ختم ہو گیا
میں مطمئن تھا
لیکن بہت جلد
یہ اطمینان بھی مجھ سے چھین لیا گیا
ہوا یوں
کہ ابھی میں
پوری طرح مٹی بھی نہ ہوا تھا
کہ ایک اور شخص
میری قبر میں گھس آیا
اور اب
میری قبر پر
کسی اور کا
کتبہ نصب ہے!!

میں اس نظم کی معنیات سے کہیں اور بحث کر چکا ہوں۔ محمد علوی کی نظم نگاری کی خوبی یہ ہے کہ وہ مرکزی خیال کو کڑی سے کڑی ملاتے ہوئے نہایت سہج طریقے سے تعمیر کرتے ہیں' اور پھر کسی انوکھے ان دیکھے موڑ پر لا کر نظم کو ختم کر دیتے ہیں۔ کتبہ کے لطف و اثر میں بھی کہانی کے تفاعل کو جو دخل ہے، اس پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں۔ نسبتاً طویل نظموں میں واقعاتی عنصر یا ایک عمل کے بعد دوسرے عمل کے تواتر کی زیادہ گنجائش ہوتی ہے جس سے بیانیہ کی ترجیع قائم ہوتی ہے، تاہم اس

نظم میں دیکھیے، فقط دو کلمے ہیں:

موت

جسم کے
کسی تاریک کونے میں
الارم لگا کے
میٹھی نیند سوتی ہے!
الارم بجے
نہ بجے
کب جاگنا ہے
نیند میں بھی
اُسے خبر ہوتی ہے!!

یہ نظم صیغۂ حال میں ہے، حال اور مستقبل یعنی Imperfective پیرایہ رکھنے والی نظموں میں زیادہ تر بیانیہ نہیں فقط بیان ہوتا ہے، یا پھر یہ منظریہ ہوتی ہیں، لیکن اس نظم میں باوجود عمل کے فقط دو درجوں کے بیانیہ کا جو اُنش ہے وہ ظاہر ہے۔ جنم دن میں تو گویا پوری کہانی اندر ہی اندر عمل آرا ہے:

جنم دن

سال میں اک بار آتا ہے
آتے ہی مجھ سے کہتا ہے
''کیسے ہو
اچھے تو ہو—
لاؤ اس بات پر کیک کھلاؤ
رات کے کھانے میں کیا ہے
اور کہو کیا چلتا ہے''

پھر اِدھر اُدھر کی باتیں کرتا رہتا ہے
پھر گھڑی دیکھ کے کہتا ہے
''اچھا تو میں جاتا ہوں

پیارے اب میں
ایک سال کے بعد آؤں گا
کیک بنا کے رکھنا
ساتھ میں مچھلی بھی کھاؤں گا''
اور چلا جاتا ہے!
اس سے مل کر
تھوڑی دیر مزا آتا ہے!
لیکن پھر میں سوچتا ہوں
خاص مزا تو تب آئے گا
جب وہ آکر
مجھ کو ڈھونڈھتا رہ جائے گا!!

اس میں شک نہیں کہ نظم کی منطق کی رو سے سارا مزہ آخر کے موڑ اور اچنبھے کی کیفیت میں ہے لیکن اگر بیانیہ یہاں تک استوار نہ ہو، تو پھر اختتام کے انوکھے پن کی کیفیت بھی قائم نہیں ہوسکتی۔ فقط ایک نظم اور جو ہر چند کہ منظریہ ہے اور صیغۂ حال میں ہے، لیکن اگر بیانیہ کا عنصر بھی نظم کی منطق کے ساتھ ساتھ رواں دواں نہ ہو تو نظم نظم بن ہی نہ سکے۔

روٹی

پڑوسی کی بکری نے
پھر گھر میں گھس کر
کوئی چیز کھالی!
بیوی نے سر پہ قیامت اٹھالی!

مُنّے کو
رونے میں جیسے مزا آ رہا ہے
برابر وہ روئے چلا جا رہا ہے!
فقیر اب بھی چَوکھٹ سے چپکا ہوا ہے
وہی روز والی دعا دے رہا ہے
روٹی کے جلنے کی بُو
اور اماں کی چیخوں سے
گھر بھر گیا ہے!
پنجرے میں چکراتے مٹھو کی آواز
روٹی دو
بی بی جی روٹی دو"
اس شور میں کھو گئی ہے!
روٹی توے پر بھسم ہو گئی ہے!!

شفیق فاطمہ شعریٰ کے مجموعہ گلۂ صفورہ (1990) سے بھی دو تین نظمیں دیکھ لی جائیں۔ زوالِ عہدِ تمنا نسبتاً لمبی نظم ہے، زیرِ چرخِ کہن، گلۂ صفورہ، پریتی البتہ مختصر نظمیں ہیں نہایت خوبصورت اور نسائیت کے احساس سے تھرتھراتی ہوئی۔ یہ تمام نظمیں گہری ساخت میں بیانیہ کا عنصر رکھتی ہیں، اختصار کی خاطر یہاں صرف 'اسیر' درج کی جاتی ہے:

اسیر

افق کے سرخ کہرے میں کہستاں ڈوبا ڈوبا ہے
پکھیرو کُنج میں جھنکار کو اپنی سموتے ہیں
تلاطم گھاس کے بن کا تھما، تارے درختوں کی
گھنی شاخوں کے آویزوں میں موتی سے پروتے ہیں
سبھی سکھیاں گھروں کو لے کے گاگر جا چکیں کب کی

دریچوں سے اب ان کے روشنی رہ رہ کے چھنتی ہے
دھواں چولھوں کا حلقہ حلقہ لہراتا ہے آنگن میں
اُداسی شام کی اک زمزمہ اک گیت بُنتی ہے

یہ پانی جس نے دی پھولوں کی خوشبو دوب کو رنگت
حلاوت گھول دی آزاد چڑیوں کے ترنم میں
دہکتے زرد ٹیلوں کے دلوں کو خنکیاں بخشیں
ڈھلا آخر یہ کیسے میرے آزردہ تبسم میں

یہی گاگر کنارے پر رکھے اس سوچ میں گم ہوں
کہ یہ زنجیر کیا ہے جس نے مجھ کو باندھ رکھا ہے

ایسی نظموں کو پڑھ کر اس امر کی توثیق ہوجاتی ہے کہ جس طرح وقت کا تحرک واقعات کا Progression یا مکالمہ سے واردات کا کُھلنا، بیانیہ عنصر ہوسکتے ہیں، اسی طرح منظرکاری بھی بیانیہ سے باہر نہیں۔ پہلے بند میں منظرکاری ہے، دوسرے میں سکھیاں گاگر لے کر گھروں کو جاچکی ہیں اور چولھوں سے اٹھتا دھواں آنگنوں میں لہرا رہا ہے۔ شام گھِر آئی ہے پھر بھی وہ وہیں ٹیلوں کے پاس پانی کنارے سوچ میں گم ہے اور کچھ نہیں کہا جاسکتا کہ یہ انتظار ہے کہ یاد جس نے اس کو باندھ رکھا ہے۔

البتہ نظم جتنی زیادہ استعاراتی یا علامتی ہوگی، تہہ نشیں بیانیہ میں خاموشیاں اتنی زیادہ ہوں گی، یا خالی جگہیں ہوں گی، یا کچھ کڑیاں حذف ہوں گی، اور نظم میں معنی چونکہ کئی سطحوں پر کارگر ہوتا ہے یا طرفیں رکھتا ہے، ان سب کو کھولنا قرأت کے تفاعل یا جمالیاتی لطف اندوزی کا حصہ ہے۔ ندا فاضلی کے مجموعے آنکھ اور خواب کے درمیان (1986) کی نظموں میں یہ کیفیت نسبتاً کم ہے لیکن ہے۔ نئے گھر کی پہلی نظم، بے خبری، کامیاب آدمی، تیسرا آدمی، سماجی شعور، سونے سے پہلے، پرانے کھیل وغیرہ نظمیں خصوصی توجہ کا حق رکھتی ہیں۔ ندا فاضلی کی اکثر نظموں میں بیانیہ گھر کی فضا سے ابھرتا ہے۔ ''رخصت ہوتے وقت'' ملاحظہ ہو:

رخصت ہوتے وقت
اس نے کچھ نہیں کہا
لیکن ایرپورٹ پر اٹیچی کھولتے ہوئے
میں نے دیکھا
میرے کپڑوں کے نیچے
اس نے
اپنے دونوں بچوں کی تصویر چھپا دی ہے
تعجب ہے
چھوٹی بہن ہوکر بھی
اس نے مجھے ماں کی طرح دعا دی ہے

پرانی بات ہے(1988) زبیر رضوی کی سلسلہ وار نظموں کا مجموعہ ہے۔ بقول شاعر یہ نظمیں اس احساس کے تحت لکھی گئی ہیں کہ ''راتوں کو قصہ سنانے کی روایت آج بھی چوپالوں اور آنگنوں میں زندہ ہے''۔ ہر نظم 'پرانی بات ہے' سے شروع ہوتی ہے اور کسی نہ کسی قصے پر مبنی ہے۔ سوادِ مشرق کے شہروں، صدق و صفا کے بیٹوں، اصحابِ گریہ، کوزہ گروں، بنی عمران، شجیع زادوں، لشکر سازوں، علی بن متقی اور حاجی بابا کے قصے کہانیاں قدیم زمانوں کی یاد دلاتی ہیں۔ تمام نظمیں داستان کے اسلوب میں ہیں اور کتاب کا انتساب بھی انتظار حسین کے نام ہے۔ نظموں کی قدیم پیکریت، راتوں میں جلتے الاؤ، خانہ بدوشوں کے خیموں، اونٹوں کی قطاروں، کھجوروں کے پیڑوں، دف بجاتی عورتوں، مخملیں سرکتے پردوں، عود و عنبر، سلگتے لوبان اور ہرے تابوتوں سے پرانی فضا تازہ ہوجاتی ہے۔ نظموں کی پیکریت متوقع خطوط پر ہے، لگتا ہے کہ مقصود محض فضا سازی ہی ہے، حالانکہ نظم کی منطق کا تقاضا ہے کہ بیانیہ تحلیل ہوجائے اور سچائی کی باز تعبیر کسی نئے تجربے کو راہ دے، اور جگمگاتا کل آج کی چنگاری بن جائے۔

غرض کہاں تک حوالے دیے جائیں، جدید نظموں کا ہیئتی قالب خواہ کچھ ہو، آزاد یا پابند، معرا یا نثری، اکثر و بیشتر نظموں کی زیریں ساخت میں بیانیہ کا تفاعل

موجزن ملے گا۔ ہر چند کہ نام شماری ایک مذموم عمل ہے، لیکن اگر اس مقدمہ کی توثیق کے لیے مزید ثبوت کی ضرورت ہو، یا اگر پوری روایت کو نظر میں رکھنا ملحوظ ہو، تو ان نظموں کا باز مطالعہ خالی از لطف نہ ہوگا۔

ن م. راشد (سباویراں، بوئے آدم زاد، اسرافیل کی موت)
میراجی (مجھے گھر یاد آتا ہے، یگانگت، اونچا مکان، جاتری، سمندر کا بلاوا)
مجید امجد (آٹوگراف، توسیع شہر، دوام)
مختار صدیقی (رسوائی، اناڈنسر)
یوسف ظفر (وادیِ نیل)
قیوم نظر (اکیلا)
ضیا جالندھری (جادۂ جاوداں، ٹاپسٹ)
ابنِ انشا (افتاد)
عزیز حامد مدنی (شہر کی صبح، آخری ٹرام)
جمیل الدین عالی (تجی)
سلیمان اریب (تسکینِ انا)
خلیل الرحمٰن اعظمی (میں گوتم نہیں ہوں، لمحے کی موت)
کمار پاشی (بوڑھی کہانی، جنم دن، گندے دنوں کا قصہ)
منیب الرحمٰن (آئینہ، بازدید، سنتھالی ناچ)
منیر نیازی (موسم نے ہم کو منظر کی طرح پریشان کردیا ہے، میرے دشمن کی موت)
قاضی سلیم (کھلونے، وائرس، پرواز)
خورشید الاسلام (پیاس)
جیلانی کامران (ایک لڑکی)
عباس اطہر (نیک دل لڑکیو)
افتخار جالب (دھند، تنہائی کا چہرہ)
زاہد ڈار (زوال کا دن)

انیس ناگی (خاموشی کا شہر)
عمیق حنفی (بھیری، جنگل)
محمود ایاز (مشتِ خاک، شب چراغ، اسپتال کا کمرہ)
محبوب خزاں (دیوداسی، اکیلی بستیاں)
وحید اختر (اجنبی، کھنڈر آسیب اور پھول)
باقر مہدی (ریت اور درد، شام، ایک دوپہر)
وزیر آغا (ڈھلان، بانجھ، کوہِ ندا)
بلراج کومل (کاغذ کی ناؤ، سرکس کا گھوڑا، ایمبولنس)
عادل منصوری (زخمی سورج نے جب آنکھ کھولی یہاں، والد کے انتقال پر)
اعجاز احمد (خوابوں کا مسیحا، نوحہ)
سلیم الرحمٰن (پابہ گل، پاگل پن)
ساقی فاروقی (امانت، شیر امداد علی کا میڈک، مردہ خانہ، شاہ صاحب اینڈ سنز)
مغنی تبسم (رشتے)
شمس الرحمٰن فاروقی (شیشۂ ساعت کا غبار)
مظہر امام (رشتہ گونگے سفر کا، اکھڑتے خیموں کا درد، آنگن میں ایک شام)
مخمور سعیدی (بلاوا)
صلاح الدین محمود (دروغ گو راوی)
احمد ہمیش (پرچھائیں کا سفر)
شہریار (سائے کی موت، فریب در فریب، رات کی زد سے بھاگتا ہوا دن)
کشور ناہید (گھاس تو مجھ جیسی ہے، حضرت نوحؑ کے زمانے کی کہانی،
دھواں چھوڑتی بسیں)
فہمیدہ ریاض (لاؤ ہاتھ اپنا لاؤ ذرا)
پروین شاکر (کسے کہ کشتہ نہ شد)
افتخار عارف (بارھواں کھلاڑی)
صلاح الدین پرویز (سمند آرا، کنفیشن سیریز)

آج کے شعرا میں تقریباً سب کے یہاں یہ کیفیت کسی نہ کسی شکل میں ضرور ملے گی، کسی کے یہاں زیادہ کسی کے یہاں کم۔ گویا بیانیہ کا جوہر جدید نظم میں تحلیل ہوگیا ہے، تاہم نظم نظم ہے، اس کی اپنی صنفی پہچان ہے، جس سے نظم بطور نظم لکھی اور پڑھی جاتی ہے۔ واردات جب مصرعوں میں ڈھل جاتی ہے، وزن و آہنگ کے ساتھ یا نثری آہنگ میں، ایک خاص نظم و ضبط اور ترتیب کے ساتھ، زبان کے استعاراتی صرف کے مخصوص پیرائے میں اختصار ایجاز اور جامعیت کے ساتھ بندوں میں یا مسلسل، مقفیٰ یا غیر مقفیٰ، پابند یا غیر پابند تو قاری کی ذہنی توقع نظم کی پیدا ہوجاتی ہے اور اس کی قبولیت بطور نظم ہوتی ہے اور اسے پرکھا اور تولا بھی بطور نظم جاتا ہے اور اس سے لطف و اثر اور حظ و انبساط بھی بطور نظم اخذ کیا جاتا ہے، یعنی بیانیہ کا عنصر نظم کی شعری گرامر میں تحلیل ہوجاتا ہے اور جو شعری تشکیل قائم ہوتی ہے وہ نظم اور صرف نظم ہوتی ہے۔

ایک بات اور۔ بیشک ایک تعداد ایسی نظموں کی بھی ہے جن کی فضا حد سے حد مابعدالطبیعیاتی ہے، ان میں واقعیت برائے نام ہے یا یکسر معدوم ہے، یا محض خیال، یا تخیل کی کارگزاری، یا تجریدیت، یا پیکریت، یا محض تصور یا تصویر، اس لیے کہ نظم کی دنیا میں سب کچھ کی سمائی ہے۔ ان نظموں میں بیانیہ کے عنصر کی تلاش عبث ہے۔ لیکن ایسی نظموں کی تعداد نسبتاً کم ہے، زیادہ تر انداز وہی ہے جس کا ذکر اوپر کیا گیا ہے۔

بیانیہ کی اس جاری و ساری کارفرمائی کی وجہ کیا ہوسکتی ہے؟ کہیں ایسا تو نہیں کہ بیانیہ کا عنصر فقط نظم ہی میں نہیں، کُل ادب میں بنیادی ساخت کا درجہ رکھتا ہو۔ اس پر روسی ہیئت پسند باختن اور ولادیمیر پروپ سے لے کر لیوی سٹراس اور تودوروف تک مختلف مفکرین نے کچھ نہ کچھ لکھا ہے جو بیانیہ کی شعریات کا روشن باب ہے۔ لیوی سٹراس کا کہنا ہے کہ انسانی فہم اور ادراک کا بنیادی پیرایہ متھ ہے اور انسان صدیوں سے حقیقت کو بطور متھ دیکھتا آیا ہے اور یہ ادب کا اصل الاصول ہے۔ یہ بات یوں بھی بعید از قیاس نہیں کہ زبان کا تخیلی استعمال ایک زبان سے دوسری زبان کو منتقلی میں بڑی حد تک ضائع ہوجاتا ہے جبکہ متھ یعنی کہانی کا جوہر ذرہ برابر بھی زائل

ہوئے بغیر مختلف علاقوں، ملکوں اور زبانوں میں پوری طرح منتقل ہوتا رہتا ہے، گویا کہانی انسان کی تخلیقی میراث کی 'قدرِ مشترک' ہے یا دوسرے لفظوں میں کہانی انسانی ذہن کی بنیادی ساخت ہے یعنی تخلیقی اظہار کا ازلی بیج یہی ہے۔ تودوروف نے یہ دلچسپ بحث اٹھائی ہے کہ الف لیلیٰ یا وہ داستانیں جن میں قصہ کہانی در کہانی چلتا ہے، ان کا بنیادی موضوع دراصل خود کہانی کہنے کا عمل ہے کیونکہ بولنے والے جاندار یعنی انسان کے لیے کہانی سننا اور سنانا گویا زندہ رہنے کے عمل کا استعارہ ہے۔ جب تک کہانی جاری ہے، زندگی ہے۔ جہاں کہانی رک جائے گی زندگی ختم ہوجائے گی۔ یہ مسئلہ فقط الف لیلیٰ یا داستانی کرداروں کا نہیں، زندگی کے تسلسل یا تجربے کا بھی ہے، اس لیے کہ بیانیہ زندگی ہے اور عدمِ بیانیہ موت۔ تودوروف کا بیان ہے:

'Narration Equals Life : The Absence of Narration is Death."

ظاہر ہے یہاں Narration کہانی کہنے کا عمل ہے۔ غرضیکہ اوپر جن نظموں کا تجزیہ کیا گیا اور ان کے 'مسائل' اور 'ترجیعوں' میں جو کچھ ہم نے دیکھا، اس کی روشنی میں کہہ سکتے ہیں کہ بیانیہ کا تفاعل جاری ہے تو نظم جاری ہے اور بیانیہ کا تفاعل نہیں تو گویا نظم نہیں، یعنی نظم کی معنیت ہی قائم نہیں ہوتی۔

ادھر ساختیات سے مابعد جدیدیت تک آتے آتے بیانیہ کے تصور میں ایسی توسیع ہوئی ہے کہ باید و شاید۔ لیوتار انسان کی ثقافتی روایت یا علم کی دو قسمیں قرار دیتا ہے۔ ایک کو وہ سائنسی علم کہتا ہے اور دوسرے کو بیانیہ (Narrative)۔ اس کا کہنا ہے کہ ان دونوں میں تضاد اور کشمکش کا رشتہ ہے۔ بیانیہ سے لیوتار کی مراد ثقافتی روایت کا وہ تسلسل ہے جو متھ، دیومالا، اساطیر اور قصے کہانیوں میں ملتا ہے۔ مزے کی بات ہے کہ اسی میں وہ فلسفے کی بڑی روایتوں کو بھی شامل کرتا ہے۔ لیوتار مدلل کہتا ہے کہ ہمارے نیک و بد کے پیمانے، معاشرتی کوائف، صحیح و غلط کی تعبیر اور ثقافتی رویّوں کے معیار سب بیانیہ ہی سے طے ہوتے ہیں اور عوامی دانش و حکمت کے سرچشمے بھی بیانیہ سے پھوٹتے ہیں، مختصر یہ کہ بیانیہ ثقافت کا ایسا سرچشمۂ فیضان ہے جس سے ہم ہر وقت سیراب ہوتے رہتے ہیں۔ اس معنی میں بیانیہ جملہ ادب کو

حاوی ہے۔ لیوتار اصرار کرتا ہے کہ باوجود سائنس اور تکنالوجی کی ترقی کے بیانیہ کا وجود ضروری ہے۔ یہ دونوں متوازی حقیقتیں ہیں۔ سائنسی علوم میں جہاں ثبوت ضروری ہے، بیانیہ میں ثبوت یا دلیل ضروری نہیں۔ سائنسی روایت بیانیہ پر ہمیشہ معترض رہتی ہے۔ وہ بیانیہ کو نیم وحشی، نیم مہذب، ظلمت شعار، جہالت شکار وغیرہ کہہ کر اس پر طنز بھی کرتی رہتی ہے۔ لیکن خود سائنسی روایت کو اپنے استناد کی توثیق کے لیے بیانیہ کے وجود کی ضرورت ہوتی ہے۔ کیا صحیح ہے اور کیا غلط، اس کے لیے بیانیہ کا تناظر اور حوالہ ضروری ہے۔

اخترالایمان نے جن کے ذکر سے اس مضمون کا آغاز کیا گیا تھا، سر و ساماں کے دیباچے میں ایک معنی خیز بات کہی ہے:

> ''گزران کا ایک لفظ میرے ذہن میں ہے جو میں سمجھتا ہوں پوری زندگی کی اساس ہے۔ آدمی جہاں بھی ہے خواہی نہ خواہی، گفتنی ناگفتنی، ہر طرح کے قیود و بند میں رہ کر گزران کرتا ہے۔ یہ گزران کوئی سوچا سمجھا ہوا فعل نہیں ایک افتاد ہے۔ جیسی پڑتی ہے جھیلتا اوٹتا ہے۔ اس وقت اس کے دماغ میں یہ بات نہیں آتی، یہ عینیت ہے یا وجودیت۔ زندگی جبر محض ہے یا وہ مختارِ کل۔ اگر دیکھا جائے تو گزران کو معنی پہنانے کی کوشش ہی فلسفہ، ادب اور شعر ہے''۔

یہی گزران بیانیہ ہے یعنی زندگی کو جھیلنے، اس کے جبر سے متصادم ہونے، حالات سے سمجھوتہ کرنے یا نہ کرنے کے تجربات کو زبان میں قائم کرنے کا نام ہی بیانیہ ہے۔ جیمسن غلط نہیں کہتا کہ یہ دنیا ہمارے فہم و ادراک میں کہانی کے بطور ہی آتی ہے۔ یعنی ہم دنیا کو بیانیہ کی ساخت سے انگیز کرتے ہیں۔ وہ سوال اٹھاتا ہے کہ یہ سوچنا بھی محال ہے کہ کیا دنیا کا کوئی بھی تصور بیانیہ سے ہٹ کر ممکن ہے۔ توجہ طلب نکتہ یہ ہے کہ کہانی کا تبدل کسی اور ساخت سے کرلیں، غور سے دیکھنے پر معلوم ہوگا کہ وہ بدلی ہوئی ساخت بھی ایک طرح کی کہانی ہی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ''کہانی وہ بنیادی ساخت ہے جو انسانی ذہن حقیقت کے خام مواد کو عطا کرتا ہے''۔ اس معنی میں کہانی کا عنصر کل ادب میں تہ نشیں ہے۔ یہ ادب کا اصل الاصول یا اس کی کنہہ ہے۔ مسئلہ یہ نہیں کہ صحیح کیا ہے اور غلط کیا، غور طلب یہ ہے کہ کیا شاعری یا

ادب کا کوئی بھی تصور کہانی کے بغیر مکمل ہے۔ ادب میں معنی زندگی سے آتے ہیں، وہ 'ذکرِ بتاں' ہو یا 'گزران' کا گھماؤ ادب بنتا زندگی کے تجربے ہی سے ہے۔ اور اس تجربے کا کوئی بیان کہانی کے عنصر سے خالی نہیں۔ ایسا نہ ہوتا تو میر کو کیوں کہنا پڑتا:

فرصتِ خواب نہیں ذکرِ بتاں میں ہم کو
رات دن رام کہانی سی کہا کرتے ہیں

○

کیا تنقید کی بدلتی ترجیحات اور رویے ہمیشہ نظریاتی اور اقداری نہیں ہوتے

آپ نے دیکھا ہوگا تیر اندازی کی مشق کی جاتی ہے تو ایک تختہ ہوتا ہے جس پر نشانہ سادھا جاتا ہے اور تیر داغے جاتے ہیں۔ اس وقت اردو ادب میں تنقید تختۂ مشق بنی ہوئی ہے۔ یہ کوئی بہت اچھی صورت حال نہیں ہے۔ لیکن اچھی اس لحاظ سے ہے کہ بہت کچھ یہ ہمارے لیے چیلنج پیدا کرتی ہے۔ دو بڑے سوال پیدا ہوتے ہیں۔ اول یہ کہ یہ صورتِ حال کیوں پیدا ہوئی؟ اور دوسرے یہ کہ نقادوں کی طرف سے اور تنقید کی طرف سے اس صورت حال سے نمٹنے کی کیا کوشش کی جارہی ہے۔ کیونکہ صورت حال تو جو بھی ہوتی ہے، عارضی ہوتی ہے۔ کچھ مدت کے بعد اس میں تبدیلی آجاتی ہے یا مزید خرابی بھی پیدا ہوسکتی ہے۔ یہ بات بھی ہے کہ شاید اس دور میں یا کچھ پہلے تنقید اردو ادب میں بیسویں صدی کا ایک phenomenon بن کر ابھری تھی۔ آپ کو معلوم ہے کہ تذکروں کی تنقید تو صرف اولین نقوش ہیں اور بنیادی طور پر ہمارا پہلا تنقیدی صحیفہ جو ہماری سب بحثوں کا آغاز رہتا ہے وہ حالی کا 'مقدمہ شعر و شاعری' ہے۔ اس سے لے کر اب تک یعنی 1893 سے لے کر آج تک، ایک صدی سے کچھ زیادہ ہی عرصہ ہوا ہے، سارا کھیل ان سو برسوں کا ہے لیکن اس ایک صدی میں اردو تنقید نے ایسی ترقی کی ہے کہ اس وقت لوگوں کو سب سے بڑی شکایت یہ پیدا ہوگئی ہے کہ تنقید کو بالادستی حاصل ہوگئی ہے، جو نہیں ہونا چاہیے۔ تخلیق کی بالادستی ادب میں مسلم ہے اور اس وقت اردو میں بعض بہترین ذہن جس طرح آپ کو شاعری کی سطح پر، فکشن کی سطح پر ملیں گے اسی طرح تنقید میں بھی بعض بہترین ذہن ملیں گے۔ ہندوستان میں اردو تنقید اس وقت پاکستان کی اردو تنقید سے بہت آگے ہے۔ اگر میں

نام لینے لگوں تو تعجب ہوگا کہ سرور صاحب اور احتشام صاحب کے زمانے سے لے کر آج تک کے زمانے تک تنقید کی رفتار اور سرگرمی کہاں سے کہاں پہنچ گئی ہے۔ اس وجہ سے شکایتیں بھی ضرور پیدا ہوں گی۔ معاصر ادیبوں کی شکایت ہے کہ ان پر توجہ نہیں کی جاتی یا کم توجہ کی جاتی ہے۔ کم لوگوں کو اس کا اندازہ ہے کہ تنقید کا فقط یہ منصب نہیں کہ وہ صرف معاصرین پر لکھے۔ تنقید میں فلسفۂ ادب یا تھیوری یا شعریات کی بحثیں بھی ہوں گی، cannon کی بحثیں بھی ہوں گی، اور جو معاصرین ہیں جو contemporary ادب لکھا جارہا ہے، وہ بھی زیرِ بحث آئے گا۔

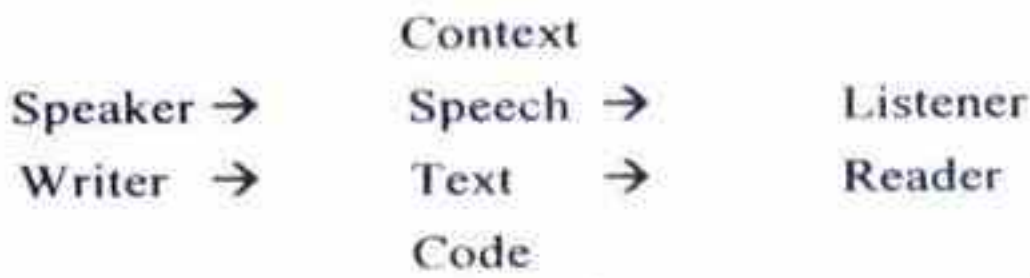
ایک شدید غلط فہمی بھی پیدا ہوگئی ہے۔ افسوس ہے کہ بعض کرم فرماؤں کو بڑا شوق ہے ایسے فضول سوالات کھڑے کر دینے کا جن سے شدید ذہنی انتشار پیدا ہو۔ مثلاً نسبتاً نوجوان معاصرین سے یہ کہا گیا کہ تم اپنے نقاد پیدا کرو اور معاصرین میں سے کبھی کسی کو یہ توفیق نہیں ہوئی جواب دینے کی اور دوسروں کو بھی، اس لیے کہ کوئی سوچتا نہیں کہ ترقی پسندی کے شباب کے زمانے میں ن م راشد اہم نہیں تھے، میراجی اہم نہیں تھے، اختر الایمان تو بہت دور تھے ان کا کوئی پُرسانِ حال ہی نہیں تھا۔ یہ سب لوگ شاعری کے منظرنامے پر تو تھے لیکن centrestage نہیں تھے جب 1955-60 میں تبدیلی پیدا ہوئی اور ترقی پسندی کے علاوہ دوسری چیزوں کو بھی دیکھا جانے لگا تو اس وقت جدیدیت والوں سے تو کسی نقاد نے یہ نہیں کہا کہ اپنے نقاد پیدا کر۔ اس وقت آل احمد سرور سینیئر تھے 25 برس سینیئر تھے، محمد حسن عسکری جو اس وقت کے نوجوان لکھنے والوں سے پوری ایک نسل پہلے کے تھے، اور تو اور خلیل الرحمٰن اعظمی، سلیمان اریب، محمود ایاز، وحید اختر یہ سب شمس الرحمٰن فاروقی سے بہت سینیئر تھے۔ ان سب نے سربراہی کی بلکہ تنقید میں ہراول دستہ پہلے کی نسل نے فراہم کیا۔ لیکن اب اتنی کے بعد جو پیڑھی سامنے آئی ہے اس سے کیوں کہا جاتا ہے کہ اپنے نقاد خود پیدا کرو۔ ان کے نقاد تو لکھ ہی رہے ہیں لیکن ان سے جو پندرہ بیس برس پہلے کے لکھنے والے ہیں یعنی سرور و احتشام و عسکری کے بعد جو معاصرین سامنے آئے ہیں وہ بھی لکھ رہے ہیں۔ ان کو حق کیوں نہیں ہے کہ وہ معاصر ادب کے بارے میں لکھیں؟

اس جملۂ معترضہ کے بعد میں یہ عرض کرنا چاہوں گا کہ تنقید سے توقع کرنا کہ وہ نظریاتی طور پر (ideologically) یا اقداری طور پر بالکل غیر جانبدار ہوگی، بظاہر یہ توقع ٹھیک ٹھاک معلوم ہوتی ہے لیکن اصولی طور پر (theoretically) یہ ممکن نہیں۔ یہ توقع ایک نہایت غلط مفروضے پر قائم ہے۔ اس وقت میں اپنے خطبہ میں فقط اسی ایک نقطہ پر غور کروں گا اور چاہوں گا کہ آپ بھی غور کریں کہ کیا واقعی تنقید کبھی نظریاتی یا اقداری طور پر بے لوث یا معصوم یعنی neutral ہوسکتی ہے؟

غور فرمائیں جس طرح فنکار اپنے ذہن سے لکھتا ہے اپنی پسند و ناپسند سے لکھتا ہے، زبان کے تئیں اس کا رویّہ، انسانی معاملات کے تئیں اس کا رویّہ ایک آزادانہ رویّہ ہوتا ہے۔ ہر موضوع پر وہ آزادانہ اپنے ذہن و شعور سے لکھتا ہے، اسی طرح نقاد بھی تو اپنی اقداری و آئیڈیولوجیکل پسند و ناپسند میں آزاد ہے۔ وہ بھی تو اپنے ذہن سے لکھتا ہے، اپنی اقداری ترجیحات سے لکھتا ہے اور اس میں وہ بھی آزاد ہے۔ یوں آپ دیکھیں کہ آپ کے سامنے ایک متن ہے، یا غزل ہے، یا نظم ہے تو سب سے پہلے دیکھنے کے عمل ہی پر غور کریں تو یا تو آپ سامنے سے دیکھیں گے، یا دائیں زاویے سے دیکھیں گے، یا بائیں زاویے سے دیکھیں گے، یا اوپر سے (تاریخ و تناظر کے حوالے سے) دیکھیں گے، یا بہت قریب سے دیکھیں گے close reading کریں گے، یا contextual historical reading کریں گے۔ کسی نہ کسی رویّے یا طریقِ عمل کو تو اپنانا ہوگا۔ تنقید لکھنے والا خلا میں تو نہیں لکھتا۔ میں چاہتا ہوں آپ اس پر بھی غور کریں کہ جس طرح فنکار، ادیب یا شاعر کا ذہن بنتا ہے وہ تو آپ کو خوب معلوم ہے لیکن نقاد کا ذہن کس طرح بنتا ہے وہ اپنی تربیت کس طرح کرتا ہے اس کو بھی اگر نظر میں رکھیں تو آپ کو یہ بات صاف صاف نظر آئے گی کہ تنقید کبھی سو فی صد غیر جانبدار نہیں ہوسکتی، معصوم یا بے لوث ہو ہی نہیں سکتی۔ ہاں آپ یہ توقع کرسکتے ہیں کہ وہ فن پارے کے ساتھ زیادہ سے زیادہ انصاف کرے یعنی متن کو پڑھے، متن کا تجزیہ کرے اور تجزیے کا، مطالعے کا، عملی تنقید کا حق ادا کرے، روایت کی روشنی میں، تاریخ، عصر، شعریات کی روشنی میں، لیکن نقاد کی اپنی اقداری نظریاتی پسند و ناپسند تو ہوگی۔ تنقید لکھنے والے کا رویّہ تو اس کا اپنا رویّہ ہوگا وہ آپ کے ذہنی

رویے سے تو نہیں لکھے گا۔ جیسے آپ اس کے ذہنی غلام نہیں ہیں، نقاد بھی آپ کا ذہنی غلام نہیں ہے۔ یہ ایک کھلی ہوئی حقیقت ہے۔

میں چاہتا ہوں بحث کے اس پس منظر کو مزید واضح کروں۔ لکھنے والے کے عمل میں تین چیزیں خاص ہیں۔ ایک لکھنے والا ہوتا ہے، تحریر ہوتی ہے اور ایک پڑھنے والا ہوتا ہے۔ یعنی مصنف، متن اور قاری۔ یہ رشتہ دراصل زبان کی ترسیل (Communication) کے ماڈل پر مبنی ہے۔ ایک چھوٹا سا کاغذ میز پر آپ کے سامنے پیش ہے، ملاحظہ کریں:

	Context	
Speaker →	Speech →	Listener
Writer →	Text →	Reader
	Code	

Speaker بولنے والا ہے۔ دوسرا اس کو receive کرنے والا سننے والا Listener ہے اور بیچ میں کلام Speech ہے۔ اس کا اطلاق بعض لوگوں نے ادب پر کیا ہے۔ ادب میں Speaker کی جگہ آپ Author 'مصنف' کو رکھیں، Listener کی جگہ 'قاری' اور بیچ میں 'کلام' یا Speech کی جگہ Text یعنی 'متن' آ گیا۔ اب یہ مثلث بن گیا مصنف، قاری اور متن کا۔ تنقید کا سارا کھیل، تنقید کے تمام رویّوں کا کھیل، آپ ان تین نشانات کو سامنے رکھ کر سمجھ سکتے ہیں۔ جب سے تنقید لکھی جانے لگی ہے دنیا میں تب سے لے کر آج تک۔ پھر یہ دیکھیں کہ جب بھی کوئی بات بولی جاتی ہے یا لکھی جاتی ہے وہ تاریخ کے کسی نہ کسی لمحے میں لکھی جاتی ہے کسی سماج میں لکھی جاتی ہے چنانچہ ان تین چیزوں کے علاوہ اوپر لکھا Context تاریخی تناظر، سماجی تناظر۔ اور Text (متن) کے نیچے لکھا ہے Code کیونکہ text کو آپ سن بھی سکتے ہیں، screen پر دیکھ بھی سکتے ہیں اور کتاب یا رسالہ میں پڑھ بھی سکتے ہیں تو ہمارا code ہے تحریر، یعنی کتاب۔ اس نظریے سے دیکھا جائے تو تنقید میں جتنے رویّے بدلتے رہے ہیں وہ اسی وجہ سے بدلتے رہے ہیں کہ ان پانچوں عناصر (مصنف، متن، قاری، تناظر، طور) میں سے کون نقاد، کس عنصر کو زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ وہ ترجیح کس کو دے رہا ہے۔ وہ مصنف کو ترجیح دے رہا ہے یا متن کو یا قاری کو یا تاریخی اور سماجی تناظر کو یا

زبان کے طور کو ترجیح دے رہا ہے۔ اور یہ ترجیح دینے والا عمل خواہ کتنا ہی خاموش یا غیر محسوس ہو، اصلاً نظریاتی اور اقداری ہے۔ اس کی وضاحت آگے آئے گی۔

دراصل جو لسانی نظام یا معنی کا نظام ہے، وہ زبردست چیز ہے۔ وہ ڈسکورس ہے جو نظریے سے بنتا ہے۔ اس کی وجہ سے تنقیدی رویّے ہمیشہ بدلتے رہتے ہیں۔ مثال کے طور پر بہت سی تنقید دنیا بھر میں مصنف کے حوالے سے لکھی گئی ہے۔ جتنا Romanticism کا ادب ہے، اس کا رومانی نقطۂ نظر مصنف کا نقطۂ نظر ہے اور اردو پر بھی مدتوں اس کی چھاپ رہی ہے۔ حالی ہمارے یہاں تنقید کے پہلے بنیاد گزار ہیں۔ آپ خود دیکھ سکتے ہیں کہ ان کا رویّہ رومانی رویّہ ہے یعنی ان کے یہاں مصنف کو مرکزی اہمیت حاصل ہے۔ وہ مصنف سے صرفِ نظر کر ہی نہیں سکتے۔ اس کے ساتھ ساتھ ان کے نقطۂ نظر میں ان کی اپنی جو تربیت ہے اور تھوڑا بہت انھوں نے مغرب سے استفادہ بھی کیا تو ایک خاص طرح کا اخلاقی Moral-Human-Romantic نظریہ حالی کے یہاں پیدا ہو جاتا ہے۔ شبلی، آزاد سب آگے پیچھے اسی طرح ہیں۔ اس کے بعد اس صنف میں، بیسویں صدی کے آغاز میں عبدالحق، وحیدالدین سلیم، نیاز فتح پوری اور ان کے معاصرین کم و بیش سب اسی نظریاتی و اقداری ماڈل کو لے کر چلتے ہیں۔ اس میں کوئی بڑی تبدیلی نہیں ہوتی، حقیقتاً یہ سب حالی کی توسیع ہیں۔ تقریباً تیس چالیس برس تک ہمیں یہی منظرنامہ ملتا ہے۔

پھر 1936 کے بعد منظرنامہ بدلنے لگتا ہے کلیم الدین احمد، احتشام حسین اور محمد حسن عسکری کے ساتھ۔ میں صرف دو نام لوں گا جو نمائندہ ہیں اور جن سے تنقید کی بدلتی کڑیوں کو سمجھنے میں مدد ملے گی کہ کس طرح سے نظریاتی فضا کے بدلنے سے تنقیدی رویّے تبدیل ہوتے چلے گئے۔ تنقید کتنا بھی فن پارے سے انصاف کرنے کا دعویٰ کرے، نقاد کا رویّہ ہمیشہ اس کا اپنا ذہنی اقداری رویّہ ہوتا ہے، subjective (موضوعی ذہنی) ہوتا ہے اور وہ اس کی اپنی تربیت اور ترجیح پر منحصر ہے۔ کلیم الدین احمد، حالی سے اس معاملے میں الگ ہیں کہ کلیم الدین احمد کی بنیادی تربیت انگریزی کی ہے۔ وہ اردو ادب کو جب جانچنے پرکھنے کی کوشش کرتے ہیں تو اسی لیے وہ متن پر ہمیشہ ترچھی نظر ڈالتے ہیں کیونکہ ان کی شعریات کا بنیادی ڈھانچہ زیادہ تر مغربی

ادب سے مستعار ہے۔ اس بات کو بھی نظر میں رکھیں کہ نقاد کے tools کیا ہیں۔ نقاد کے tools میں اس کا سب سے پہلا حربہ، اس کا سب سے بڑا ہتھیار زبان کا علم، دوسرا روایت کی آگہی، تیسرا شعریات کی آگہی، چوتھا فلسفۂ ادب پر اس کی نظر ہے، یعنی نظریاتی آگہی۔ دوسرے لفظوں میں خود وہ رومانیت کا حامی ہے، کلاسیکیت کا، مارکسیت کا یا کسی دوسرے نظریے کا۔

بیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں مارکسیت کے ساتھ ساتھ ہم ترقی پسندی کی اقداری و نظریاتی فضا میں داخل ہوتے ہیں، یعنی ideology کی حد تک ایسی فکر میں جو سماج کے ڈھانچے کو بدلنے کی آرزو رکھتی ہے۔ ان چیزوں کو نگاہ میں رکھیں تو آپ کو آسانی سے معلوم ہوجائے گا کہ کلیم الدین احمد حالی کے بعد الگ کھڑے ہیں۔ اور آل احمد سرور کہاں ہیں اور محمد حسن عسکری کہاں ہیں۔ محمد حسن عسکری کے ساتھ بہت تبدیلیاں آتی رہیں، یہاں ان سب پر غور کرنا ممکن نہیں لیکن ان کا نظریاتی رویّہ ہرگز وہ نہیں ہے جو کلیم الدین احمد کا ہے۔ اسی طرح آل احمد سرور کا بھی نظریاتی رویّہ ہرگز وہ نہیں ہے جو محمد حسن عسکری کا ہے۔ کلیم الدین احمد کی شعریات انگریزی ادبیات سے مستعار تھی۔ محمد حسن عسکری کی شعریات فرانسیسی ادب سے مستعار تھی اور اس کے بارے میں کوئی دو رائے نہیں۔ سرور صاحب اردو ادب کی اپنی مشرقی شعری روایت میں پیرے ہوئے تھے اور احتشام حسین کے ساتھ ساتھ جو منظرنامہ ابھرتا ہے چوتھی دہائی میں ہنّے بھائی سجاد ظہیر، مُلک راج آنند، اختر حسین رائے پوری اور سبط حسن کے ساتھ ساتھ مارکسی ادب کا اثر جب اردو پر پڑنا شروع ہوتا ہے تو تنقید لکھنے والوں کی ایک بالکل نئی کھیپ سامنے آتی ہے، کلیم الدین احمد، آل احمد سرور، عسکری سے بالکل الگ۔ اس کھیپ میں ایک نام نہیں ہے درجنوں نام ہیں۔ سبط حسن، ممتاز حسین، اختر حسین رائے پوری، مجنوں گورکھپوری، علی سردار جعفری، عبادت بریلوی اور کئی دوسرے۔ یہ سب لوگ وہ ہیں جو بائیں بازو یا مارکسی نظریے سے متن کو یا ادب کو دیکھتے ہیں۔ اب جو پہلے والا رومانی نظریہ تھا مصنف و متن کو دیکھنے کا اس میں بڑی حد تک تبدیلی آگئی اور context کو اہمیت حاصل ہوگئی یعنی مصنف سے زیادہ تاریخی، سماجی تناظر اور عوامل کی معنویت پر توجہ کی جانے لگی۔ جب یہ لے ضرورت

سے زیادہ بڑھ گئی تو فقط تناظر کو بالادستی حاصل ہوگئی اور ایک طرح کا imbalance تنقید میں آ گیا۔ فقط message یا پیغام رہ گیا متن کی جمالیاتی قدر و قیمت سے توجہ ہٹ گئی۔ ادب اور سماجی معنویت میں گہرا رشتہ ہے لیکن ادب پارٹی لائن کا اخبار نہیں۔

1955-60 کے لگ بھگ اس عدم توازن اور نظریاتی شدت کے خلاف شدید ردعمل ہوا اور اس ردعمل کے سرگروہ بھی آل احمد سرور اور محمد حسن عسکری تھے۔ اب میں اس دائرے کو مکمل کرلوں کہ مارکسی تنقید کی جو دوسری پیڑھی ہے اس میں ظ. انصاری، محمد حسن، قمر رئیس، سید عقیل رضوی، شارب ردولوی اور نوجوانوں میں علی احمد فاطمی، ارتضیٰ کریم اور دوسرے آتے ہیں۔ عسکری صاحب کے بعد کوشش یہ ہوئی کہ جب ترقی پسندی سیاسی سماجی پس منظر یا سماجی حقیقت نگاری پر اصرار کررہی تھی، اس کے خلاف ردعمل شروع ہوا، تو اب ماڈل جو سامنے آیا اس میں تاریخی سماجی تناظر کے بجائے متن پر اصرار ہونے لگا اور متن کو زیادہ اہمیت دی جانے لگی۔ ترقی پسندی کی ایک دین یہ بھی ہے کہ جہاں تناظر کی اہمیت ہوگی وہاں قاری کو نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن حسن عسکری اور آل احمد سرور کی جدیدیت کے ساتھ جو کھیپ سامنے آئی، اس میں رفتہ رفتہ متن حاوی ہوگیا، قاری پسِ پشت چلا گیا۔ جدیدیت کی تنقید میں وزیر آغا، وارث علوی، شمس الرحمٰن فاروقی، مغنی تبسم، حامدی کاشمیری، فضیل جعفری، وہاب اشرفی اور بعض دوسرے لوگ ہیں۔ اس دور کی تنقید نے سیاسی سماجی تناظر سے نظر بالکل ہٹا دی بلکہ شمس الرحمٰن فاروقی نے تو سماجی معنویت کو گالی بنادیا۔ اس دور کے نقادوں کے تنقیدی رویے میں سب سے زیادہ اہمیت متن اور زبان کے طور کو حاصل ہے، متن کے تجزیے اور متن کے گہرے مطالعے پر زیادہ توجہ ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ قاری کو بھی یکسر نظرانداز کیا گیا (theoretically)، اور فاروقی اور ان کے ہم نواؤں نے بار بار کہا کہ ادب کا مسئلہ ترسیل کا مسئلہ ہے ہی نہیں۔ شروع میں، میں نے کہا تھا کہ نقاد کے جو tools ہوتے ہیں ان میں اس کا فلسفۂ ادب بھی شامل ہوتا ہے اور اس میں اس کا شعریات کا علم اور ideology بھی شامل ہوتے ہیں۔ اب جس ideology پر اصرار کیا جانے لگا وہ مارکسیت کے بجائے existentialism

(وجودیت) کی آئیڈیولوجی تھی۔ ذات کے ساتھ توجہ ہیئت پر تھی جس سے بدترین قسم کی میکانکی ہیئت پرستی شروع ہوگئی۔ اردو کی جدیدیت میں حالیہ تاریخ کے سوالوں کو، سماج کے تقاضوں کو اور تہذیب کے تقاضوں کو جس طرح سے ٹھکرایا گیا، نظرانداز کیا گیا، اس کا ردعمل ایک دن ہونا ہی تھا جو ان دنوں ہو رہا ہے۔

ترقی پسندی میں متن پر توجہ کم ہوئی۔ جس طرح ترقی پسندی میں متن پر کم توجہ ہوئی اور ایک imbalance پیدا ہوا، بالکل اسی طرح سے جدید تنقید نے تناظر اور قاری کو نظرانداز کردیا جس کی وجہ سے اتنا ہی شدید imbalance پیدا ہوگیا۔

آج تنقید کا منظرنامہ یہ ہے کہ ہمارے معاصرین میں وزیرآغا، وارث علوی، گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی وغیرہ سب کے پہلے والے رویے نمٹ چکے ہیں۔ وزیرآغا، نارنگ، حامدی کاشمیری، وہاب اشرفی علی الاعلان بدل چکے ہیں۔ البتہ کچھ لوگ defensive پر آگئے ہیں۔ غور فرمایئے آج فاروقی ایک طرف تو فرسودہ ہیئت زدہ جدیدیت کا دفاع کرتے ہیں، دوسری طرف خود اپنے سابقہ موقف کی تکذیب کرتے ہوئے تکثیریت، تانیثیت، بین المتونیت اور پوسٹ کالونیل ازم کی بات کرتے ہیں اور تاریخی تہذیبی تناظر میں کہانیاں لکھتے ہیں (یہ پانچوں اقداری رویے شب خونی ہیئتی جدیدیت کے نہیں، مابعد جدیدیت کے کھلے ڈلے نظریاتی رویے ہیں جو ادھر چند برسوں میں سامنے آئے ہیں)۔ ان کے بعد والوں میں ابوالکلام قاسمی، قاضی افضال، انیس اشفاق، عتیق اللہ، صادق، نظام صدیقی، خورشید احمد، شافع قدوائی، عقیل احمد، سلیم شہزاد، شین کاف نظام، مناظر عاشق ہرگانوی، ارتضیٰ کریم، رفیعہ شبنم عابدی، نعیم اشفاق، حقانی القاسمی، ناصر عباس نیر، بیگ احساس، جمال اویسی، کوثر مظہری، مولا بخش، سیفی سرونجی (کچھ دوسرے بھی ہو سکتے ہیں) ان سب کے یہاں تبدیلی ظاہر ہے۔ سوال اٹھتا ہے کہ تبدیلی کی نوعیت کیا ہے؟

پہلے جو خاکہ آپ کے سامنے پیش کیا گیا کہ مصنف پر توجہ ہے یا متن پر توجہ ہے، یا قاری پر توجہ ہے یا سماجی تناظر پر یا طور پر! چاروں پانچوں چیزوں پر ایک ساتھ ایک جیسی توجہ تو نہیں ہو سکتی، ترجیحات نظریاتی طور پر بدلتی رہتی ہیں لیکن میں یہ کہنا چاہوں گا کہ مصنف پر جتنی توجہ رومانیت اور رومانی نظریے میں تھی، بڑی حد تک

وہ القط ہوگئی ہے۔ اس بات پر سب کا اتفاق ہے کہ مصنف یا شاعر لکھ چکتا ہے، شعر کہہ چکتا ہے تو اس کے بعد وہ متن سے دستبردار ہوجاتا ہے اور متن قاری کی دسترس میں آجاتا ہے۔ قاری جس طرح سے چاہے، اس کو پڑھے۔ لکھے جانے کے بعد، متن کو تیار کردیے جانے کے بعد جتنا سفر ہے ادبی اخذ معنی کا، یا لطف معنی کا یا جمالیاتی اثر کا وہ سارے کا سارا قاری کے domain میں ہے۔ غالب کی تعبیریں، میر کی تعبیریں بدلتی رہی ہیں اور آج بھی بدل رہی ہیں۔ گویا جو معنی ہے وہ ہمیشہ flux میں ہے، معنی ایک سیلِ رواں ہے۔ اب اس پر اتفاق ہے کہ معنی وحدانی نہیں، معنی جامد نہیں۔ meaning is not unitary اب یہ بات واضح ہوچکی ہے کہ

meaning is in a flux.

یعنی معنی کی تعبیریں نہ صرف تاریخ کے تناظر پر بدلتی ہیں بلکہ جو دوسرے زاویہ ہائے نظر ہیں، ideology کی وجہ سے فلسفۂ ادب (theory) کی وجہ سے وہ بھی معنی کی تعبیروں کو بدل دیتے ہیں۔ دریدا کی اس بات میں وزن ہے کہ meaning is infinite کیونکہ context is infinite ہر تناظر کے ساتھ، قاری کی ہر نسل کے ساتھ، تاریخ کے بدلاؤ کے ساتھ، آپ کے تقاضے text متن سے بدل جاتے ہیں۔

بالکل سامنے کی بات ہے کہ احتشام حسین نے غالب کو اس طرح سے نہیں پڑھا تھا جس طرح سے ان کے ہم عصر آل احمد سرور پڑھ رہے تھے۔ آل احمد سرور غالب یا میر کو بالکل اسی طرح سے نہیں پڑھ رہے تھے جیسے حالی نے پڑھا تھا، جبکہ کلیم الدین احمد اسی متن کو ترچھی نظر سے دیکھ رہے تھے۔ لیکن احتشام حسین نے اس کو سیاسی سماجی تہذیبی تبدیلی کے تناظر کے ساتھ پڑھا اور مارکسی نقطۂ نظر سے پڑھا اور جس طرح سرسید احمد خاں سے آئین اکبری کی تقریظ پر غالب کی بحث ہوئی تھی اور سفر کلکتہ کے دوران غالب نے نشاۃ الثانیہ اور نئی روشنی کے جو نئے اثرات جذب کیے تھے، احتشام حسین نے جب غالب کو اس تاریخی تناظر میں پڑھا تو معنی کی ایک نئی قرأت غالبیات میں روشن ہوگئی۔ یوں بھی دیکھیے کہ حالی نے غالب کو جس طرح سے دیکھا تھا، بجنوری نے 1916 میں نسخۂ حمیدیہ کی دریافت کے بعد بالکل دوسری نظر سے دیکھا، بلکہ غالب شناسی میں بجنوری کا مقدمہ محاسن کلام غالب حالی کی یادگار

غالب سے بڑا turning point ثابت ہوا۔ وہ اس وجہ سے کہ غالبیات کی جو تحسین شناسی بیسویں صدی میں ہوئی ہے اس سب کا نقطۂ آغاز متداول کلام نہیں بلکہ نسخۂ بجنوری یا نسخۂ حمیدیہ کا متن ہے۔ پھر آج کے دور میں ابھی تیس برس پہلے اثر لکھوی نے جس طرح سے میر کو پڑھا تھا مزامیر میں، یا جس طرح آل احمد سرور نے غالب کو پڑھا، آج ہم اس سے ہٹ کر پڑھ رہے ہیں۔ خاکسار کی 'اسلوبیات میر' اثر لکھنوی کے زمانے کی چیز نہیں۔ یہ بالکل کھلی ہوئی حقیقت ہے۔ اور یہ بھی کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ غالب کا متن تو وہی ہے، text تو وہی ہے اس میں زیر زبر بھی نہیں بدلا، ایک لفظ بھی نہیں بدلا، لیکن تعبیریں بدل گئی ہیں۔ تعبیروں کے ساتھ cannon بھی بدلتا ہے ادبی تاریخ بھی بدلتی ہے۔ کچھ شعرا جو background میں چلے گئے تھے، وہ foreground میں آجاتے ہیں۔ سامنے کی بات ہے کہ اپنے زمانے میں ذوق کتنے آگے تھے، ناسخ کتنے آگے تھے کہ غالب جیسا نابغۂ روزگار ناسخ کی غزلوں پر غزلیں کہتا رہا۔ (ناسخ کے بارے میں غالب کے تعریفی کلمات سب کو معلوم ہیں) لیکن آج ناسخ اور ذوق کی اہمیت غالب کے مقابلے میں کتنی پیچھے چلی گئی اور جس زمانے میں ہم سانس لے رہے ہیں راشد، میراجی اور اختر الایمان جو ترقی پسندی کے زمانے میں بالکل background میں تھے، پیچھے تھے، اب کتنا سامنے آگئے ہیں۔ خود ہمارے زمانے میں جتنا منٹو کو لتاڑا گیا ہے کسی اور کو نہیں لتاڑا گیا۔ کون سی ذلت اور رسوائی ہے جس کا سامنا منٹو کو نہیں کرنا پڑا، عدالت، کورٹ کچہری تک منٹو کو گھسیٹا گیا۔ جن لوگوں کے نام منٹو گواہی کے لیے دیتا تھا، وہ گواہی دینے نہیں آتے تھے۔ لیکن وہی منٹو ہے کہ آج ہر شخص اس کی تعریف کررہا ہے۔ کیا سب کچھ خود بخود ہوجاتا ہے؟ سوال یہ ہے کہ کیا اس میں تنقید کا کوئی ہاتھ نہیں ہے؟ سچائی یہ ہے کہ سب کچھ جو ہوتا ہے ادبی معاملات، ادبی مطالعات، ادبی تحسین شناسی میں جتنی تبدیلیاں ہوتی ہیں وہ تنقیدی نظریاتی رویوں کی تبدیلیوں سے کہیں نہ کہیں جڑی ہوئی ہوتی ہیں۔ یہ خود بخود نہیں ہوجاتیں۔ ادبی فضا کو بدلنے کا عمل ادبی تنقید کے ساتھ جڑا ہوا ہے۔ تنقید ایک پیچیدہ عمل ہے اس لیے کہ تنقید نہ صرف علم و فلسفہ کی بڑی روایت سے جڑی ہوئی ہے بلکہ نقاد اپنی اقداری ترجیحات سے بھی کام لیتا ہے۔

دوستو! اگر نقاد اقداری ترجیحات سے کام نہ لے تو جس انصاف کی توقع فنکار اس سے کرتا ہے وہ اس انصاف کا حق ادا کرہی نہیں سکتا۔

اس وقت صورت حال کیا ہے؟ پچھلے بیس پچیس برسوں میں انسان کا وہ تصور جو خود ہماری ہندستانی روایت میں ہے اور وہ جو مغرب کی روایت میں ہے جو کانٹ سے چلا آتا ہے اور جو ہیگل سے چلا آتا ہے اس وقت اس پر سوالیہ نشان لگ گیا ہے۔ وہ اب اتنا سیدھا سادہ، اتنا سہل، اتنا آسانی سے سمجھ میں آنے والا نہیں رہا۔ اب انسان فقط وہ نہیں ہے۔ پہلے انسان کہتا تھا کہ میں ہوں کیونکہ میں سوچتا ہوں۔ اب مفکرین نے اس کے ساتھ اتنا چیلنج اور جوڑ دیا ہے کہ جہاں میں سوچتا ہوں وہاں میں نہیں ہوں اور جہاں میں ہوں وہاں میری سوچ فقط میری سوچ نہیں ہے، وہ تاریخ اور تہذیب کی بنائی ہوئی ہے۔ سچائی فقط وہ نہیں ہے جس کو reason کی آنکھ دیکھ سکے، سچائی وہ بھی ہے جس کو باطن کی آنکھ دیکھ سکے۔ یعنی وہ گرہ جو نطشے نے کھولی تھی، وہ گرہ جسے ہائیڈگر اور لاکاں نے مزید کھولا اور جس کو آلتھیو سے نے The Essential Moment of the Negative کہا جو نفی کی یا انکار کی لازمیت ہے، اس سے معنی جس طرح سے اپنے کو کھولتا ہے، وہ بھی اہم ہے۔ ابھی ہم نے دیکھا کہ تعبیریں بدلتی رہتی ہیں۔ بہرحال انسان کا حقیقت کا تصور بھی تبدیلی کی زد میں ہے۔ اب معاملہ اتنا آسان نہیں رہا۔ اس کے ساتھ ساتھ خود ہمارے منظرنامے پر تکثیریت یعنی معنی کے وحدانی نہ رہنے کی پرچھائیں پڑ رہی ہے۔ معنی کی تکثیریت کا اثر ہمارے تنقیدی مطالعات پر ہورہا ہے۔ سماجی تناظر اور تکثیریت کے بعد تیسری بات یہ ہے کہ جس طرح ہندوستان کے تمام ادبیات میں اپنی اپنی روایت کو تانیثیت کی رو سے دیکھا جانے لگا ہے اردو پر بھی اس کا اثر ہورہا ہے۔ اب تانیثیت تنقید کا باقاعدہ موضوع ہے۔

چوتھے یہ کہ ایک insight جو ہمارے اندر پہلے بھی تھی inter-textuality کی، مغرب میں بعض مفکرین نے اس کو باقاعدہ ادبی سوچ یعنی تھیوری کا حصہ بنا دیا ہے۔ ابن خلدون کو پڑھیں، قدامہ ابن جعفر کو پڑھیں، حالی کو پڑھیں، حالی کہتے ہیں کہ شاعر کے لیے شعر کہنے سے پہلے ضروری ہے کہ اسے اساتذہ کے دس ہزار شعر یاد

ہونے چاہئیں۔ یہ کیا ہے؟ آپ غالب کو پڑھیں، آپ کو نظیری، ظہوری کی گونج ملے گی۔ آپ کو عرفی اور فیضی بھی ملیں گے، آپ کو بیدل ملیں گے۔ رومی، غزالی، نطشے، برگساں سے ہٹ کے آپ اقبال کو سمجھ نہیں سکتے۔ پہلے جسے ہم اثرات کہتے تھے اسے اب بین المتونیت (inter-textuality) کہتے ہیں جو کہیں وسیع و بسیط رویّہ ہے۔ یعنی اب متن کو دیکھنے کا رویّہ بدل گیا ہے۔ وہی ادیب جسے ہم پہلے تخلیق کار کہتے تھے، اب اس کے original ہونے پر سوالیہ نشان لگ جاتا ہے۔ خالق تو فقط خدا یا زماں ہے۔ ادب میں ہر چیز کہیں نہ کہیں سے آرہی ہے۔ اب یہ بات سمجھ میں آنے لگی ہے کہ تخلیق میں ہر ہر چیز خلق نہیں ہوتی۔ شاعر، فنکار، مصنف کو پتہ تک نہیں ہوتا کہ اس کے خیالات تہذیب کے کن سرچشموں سے آرہے ہیں۔ غالب نے کہا تھا:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں

فرشتوں کا جو رومانی تصور تھا وہ تو القط ہوگیا۔ اب تو جو کچھ ہے وہ آپ کلچر کی جڑوں سے لے رہے ہیں۔ تہذیب سے لے رہے ہیں، روایت سے لے رہے ہیں اور اس کو نیا بناتے ہیں۔ اور کوئی متن ایسا نہیں ہے جس کی گرہیں جس کے ریشے دوسرے متون میں پیوست نہ ہوں، لیکن ضروری نہیں ہے کہ ہر چیز کا پتہ فنکار یا نقاد کو ہو۔

پانچویں بات یہ کہ یہ چیز بہت واضح طور پر اب اردو میں آگئی ہے۔ (ویسے ہمارے علما کو اس کا احساس تھا جو بعد میں نظرانداز ہوگیا تھا) کہ خود زبان میں کوئی لازمیت نہیں۔ زبان کو کوئی خارجی ادارہ نہیں بناتا، کوئی سپریم کورٹ، کوئی ہائی کورٹ زبان کے معاملات میں دخل اندازی نہیں کرسکتی۔ زبان اپنے فیصلے خود کرتی ہے اور ہر سماج اپنی زبان کو خود خلق کرتا ہے، بالکل خودکار طور پر۔ زبان کی جڑیں تہذیب میں ہیں۔ ادب تہذیب کا چہرہ ہے۔ اگر واقعی ادب تہذیب کا چہرہ ہے تو تنقید کے عمل میں آپ تاریخ اور تہذیب سے صرف نظر کر ہی نہیں سکتے۔ گویا text کے ساتھ ساتھ زبان اور context کی بھی اہمیت ہے۔ اب یہ چیز بہ منزلہ ایک اصول کے تسلیم کی جانے لگی ہے کہ ادبی معاملات میں تہذیبی جڑوں کی اور تاریخی اور تہذیبی فضا کی زبردست اہمیت ہے۔ ویسے post-colonialism میں بھی یہ چیز کسی حد تک موجود ہے کہ ہم اپنے ذہنوں کو colonialism کے اثرات سے decolonise کرنا چاہتے ہیں

جسے (کسی حد تک دیسی واد یا nativism یعنی اپنی جڑوں کی طرف لوٹنا) اپنی جڑوں کا احساس اپنی تہذیبی ملکی (identity) شناخت پر اصرار کہہ سکتے ہیں۔

چھٹی بات۔ ایک اور بڑی تبدیلی اردو میں ہوئی ہے جو ہندوستان کی دوسری زبانوں میں نہیں ہوئی کہ جدیدیت نے نظریاتی طور پر کہانی سے کہانی پن کو خارج کردیا تھا جو بہت بڑی غلطی تھی اور آپ کو معلوم ہے کہ 1980 سے میں اس کے خلاف آواز اٹھاتا رہا ہوں کہ ہر چیز کے اپنے تقاضے ہوتے ہیں تو افسانے میں بھی کہانی پن اساس ہے کہانی کی۔ علامت اور تجربے برحق لیکن کہانی پن لازمی عنصر ہے جسے ذہین لوگوں نے برقرار بھی رکھا ہے۔ بہرحال فلسفۂ ادب کی تبدیلیوں کے ساتھ return of the story اور بیانیہ کی بحالی بھی ہوئی ہے سماجی سروکار کے ساتھ ساتھ، قاری پر بھی توجہ ہوتی ہے۔ یہ پانچ چھ چیزیں اس وقت کے تنقیدی منظرنامے کو گہرے طور پر متاثر کررہی ہیں۔

آخری بات یہ ہے کہ اگر آپ ان پانچ چھ چیزوں کو اس خاکہ کی روشنی میں دیکھیں جس کی بات میں نے شروع میں اٹھائی تھی، تو منشائے مصنف کو جتنا جدیدیت نے رد کیا تھا اتنا جدیدیت کے بعد کے منظرنامے میں منشائے مصنف کو رد نہیں کیا گیا۔ منشائے مصنف کی بھی کچھ نہ کچھ اہمیت ہے۔ بیشک زیادہ اہمیت نہیں اس لیے کہ متن قاری کی دسترس میں ہے۔ گویا توجہ متن قاری تناظر سب پر ہونا چاہیے۔ جیسا کہ قاری اساس تنقید میں میں نے عرض کیا تھا۔ اب کوئی بھی رویّہ تنقید میں اپنایا جائے، اس میں قاری کے تصور سے آپ بچ نہیں سکتے۔ چنانچہ آپ دیکھیں گے کہ انسان کا بدلتا ہوا تصور ہے، یا تکثیریت ہے یا تانیثیت یا post-colonialism ہے، بین المتونیت ہے یا تہذیبی جڑوں کا احساس ہے۔ یہ سب نئے نظریاتی اور اقداری رویے ہیں۔

ایک زبردست مغالطہ جدیدیت نے پھیلایا تھا کہ سماجی قدر ادبی قدر نہیں ہے۔ یہ ایک واہمہ تھا، کیونکہ کوئی بھی ادبی قدر معنی کے بغیر قائم نہیں ہوتی اور ہر ہر معنی سماجی معنی ہوتا ہے جو زندگی سے آتا ہے۔ یہ سامنے کی بات ہے کہ سماجی سروکار کی، سماجی مسائل کی اب بحالی ہوچکی ہے، بیشک فنی قدر و قیمت کے ساتھ کیونکہ

ادب اخبار نہیں ہے۔ تو ان سب باتوں کا اثر تنقید پر بھی ہے۔ دلت کا مسئلہ الگ ہے۔ اردو میں بجائے دلت کے ہمارا بنیادی مسئلہ فرقہ واریت ہے، یعنی سیکولرزم کا دفاع یا فاشزم کا مقابلہ ہے۔ اس نظریے سے آپ دیکھیں تو بائیں بازو کی آئیڈیولوجی جس کو اردو میں خاصا بے دخل کر دیا گیا تھا، پچھلے بیس تیس برسوں میں وہ ideology سیکولرزم کی حد تک، تاریخی تناظر کی حد تک، آزادانہ سماجی معنویت کی حد تک rehabilitate ہو جاتی ہے۔ تاہم غور طلب ہے کہ بائیں بازو کی نئی سوچ نئی تھیوری کے حوالے سے، ادبی مطالعات کے حوالے سے، انسانی حقوق، سماجی مسائل، متن اور معاصر تہذیبی سوالات کے مطالعے کے نئے حوالے سے ہے، کسی پارٹی لائن فارمولے کے حوالے سے نہیں۔ سوال یہ بھی اٹھتا ہے کہ اردو کا new left کہاں ہے؟ اور نہیں ہے تو کیوں نہیں ہے؟ بہرحال یہ اس وقت کا منظرنامہ ہے جو ہر اعتبار سے مابعد جدید منظرنامہ ہے۔

شروع میں میں نے عرض کیا تھا کہ ادب اور تنقید میں کوئی پوزیشن معصوم یا بے لوث یعنی غیر جانبدار نہیں ہوتی۔ نظریاتی اور اقداری ترجیحات کے بغیر تنقید ممکن ہی نہیں۔ اس بحث میں آپ نے دیکھا کہ تمام تبدیلیاں جو آج تک ہوتی رہی ہیں وہ نظریاتی اور اقداری ہیں۔ اور آج بھی جو تبدیلیاں ہو رہی ہیں وہ نظریاتی اور اقداری ہیں۔ اپنی اپنی تربیت و ترجیح کی وجہ سے، پسند و ناپسند کی وجہ سے، ideology کی وجہ سے، نقاد کی ذہنی نہج کی وجہ سے، شعریات کے مطالعات کی وجہ سے، ہر نقاد اپنی اپنی توفیق کے مطابق کوئی نہ کوئی پوزیشن یعنی موقف ضرور اختیار کرتا ہے۔ اور یہ پوزیشن ہرگز ہرگز بے لوث نہیں ہوتی، بلکہ ہمیشہ نظریاتی اور اقداری ہوتی ہے۔ یہ سب واضح ہو جانے کے بعد بھی اگر کوئی کہتا ہے کہ جدیدیت منہدم نہیں ہو چکی اور رویّے بدل نہیں گئے تو یا تو وہ ضدی ہے یا وہ عمداً غلط بیانی کر رہا ہے کیونکہ اندر سے جانتا وہ بھی ہے کہ جو عرض کیا جا رہا ہے وہ غلط نہیں۔ بہت بہت شکریہ۔

اکتشافی تنقید کی شعریات پر کچھ باتیں

ڈاکٹر حامدی کاشمیری میرے کرم فرما ہیں اور ہم دونوں کا میدانِ کار تنقید ہے۔ تخلیق کے بارے میں معلوم ہے کہ تخلیق گوناگوں، متنوع اور الگ الگ ہوتی ہے۔ ایسا نہ ہو تو وہ تخلیق ہی نہیں۔ تنقید کے بارے میں عام خیال یہی ہے کہ وہ ثانوی چیز ہے اس لیے اس کو یکساں ہونا چاہیے۔ ہر چند کہ تنقید کا کام افہام و تفہیم، سخن فہمی اور قدر سنجی ہے، لیکن یہ قدر سنجی چونکہ بعض اصولوں اور فکری رویّوں کی بنا پر ہوتی ہے، نیز یہ کہ ادب شناسی کی پانچ رُخی ساخت یعنی مصنف، متن، قاری، زمانہ اور زبان میں سے آپ کا فوکس کس چیز پر ہے اور قدر شناسی کے عمل میں آپ زیادہ مدد کس چیز سے لیتے ہیں، یہ اور ایسے دوسرے وجوہ کی بنا پر ہر نقاد دوسرے نقاد سے الگ پہچانا جا سکتا ہے۔ یہ سب ترجیحات کی بنا پر بھی ہوتا ہے اور غلط و صحیح کی بنا پر بھی۔ حالانکہ تنقید پرکھتی فن پارے کو ہے لیکن رویّوں کے فرق کی وجہ سے ایک کا صحیح دوسرے کا غیر صحیح اور دوسرے کا غیر صحیح پہلے کا صحیح بھی ہو سکتا ہے۔ چنانچہ تنقید کی دنیا بھی تخلیق کی دنیا کی طرح اختلافات کی دنیا ہے۔ لیکن تخلیق کی دنیا میں اختلافات متصادم نہیں ہوتے یا کم متصادم ہوتے ہیں، جبکہ تنقید کی دنیا میں یہ مسلسل متصادم ہوتے ہیں، بلکہ تنقید کی دنیا میدانِ کارزار ہے۔ ادب کی ساری لڑائیاں تنقید ہی میں لڑی جاتی ہیں۔ ڈاکٹر حامدی کاشمیری اور میرے سوچنے کے طریقوں اور رویّوں میں فرق ہے۔ کئی باتوں پر اتفاق بھی ہے۔ لیکن ان کا موقف ہے اور میرا موقف میرا۔ اس کے باوجود ہم دونوں ایک دوسرے کی قدر کرتے ہیں۔ اگر کسی کی کسی بات سے اختلاف ہو تو اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ اس کی پوری علمی شخصیت کو رد کیا جائے۔ یہ رویہ غیر ادبی اور غیر صحت مند ہے۔ ادب بحث و مباحثہ اور اختلاف آرا سے آگے بڑھتا ہے۔ اگر سب ایک ہی طرح سے سوچیں اور ایک ہی طرح سے

لکھیں تو ادب کے گلشن کا کاروبار ہی ٹھپ ہو جائے۔ اس بات کو حامدی صاحب بھی خوب سمجھتے ہیں اور یہ ناچیز بھی۔ ذیل کے معروضات اسی جذبے سے لکھے گئے ہیں، اور ان کو اسی روشنی میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔

ڈاکٹر حامدی کاشمیری اردو تنقید نگاروں میں ممتاز مقام رکھتے ہیں غالب، اقبال، میر، ناصر کاظمی اور معاصر ادبی تنقید پر ان کی کئی کتابیں آچکی ہیں۔ کشمیر میں اردو ادب، جدید کشمیری شاعری، اور شیخ العالم پر بھی انھوں نے تصانیف پیش کی ہیں۔ دہ پانچ شعری مجموعوں کے بھی خالق ہیں۔ اُن کی تازہ ترین کتاب ''اکتشافی تنقید کی شعریات'' کے نام سے آئی ہے۔ ان کی خوبی ہے کہ وہ ادب شناسی کے بارے میں اپنا ایک خاص نقطۂ نظر رکھتے ہیں۔ اپنے اس نقطۂ نظر کی کچھ وضاحت انھوں نے اپنی تصنیف، ''کارگہِ شیشہ گری'' میں کی تھی۔ وہ کھلے ذہن وشعور کے مالک ہیں۔ ادھر انھوں نے پس ساختیات، ردتشکیل اور مابعدِ جدیدیت کے مسائل پر بھی غوروفکر کیا ہے۔ میری ان سے ان امور پر اکثر گفتگو ہوتی رہی ہے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ اگر ان کا کرم شاملِ حال نہ ہوتا تو میری تھیوری والی کتاب میں تاخیر ہو جاتی، 1986 کے بعد میں نے اپنے کام کا بڑا حصہ کشمیر یونیورسٹی میں گرمیوں کی چھٹیوں میں مکمل کیا۔ اُس زمانے میں بھی وقتاً فوقتاً حامدی صاحب سے ادبی امور پر تبادلۂ خیال ہوتا رہا۔ مجھے خوشی ہے کہ انھوں نے اپنے نظریۂ نقد کی وضاحت میں زیرِنظر کتاب شائع کی ہے۔

اس کتاب کو انھوں نے ایک طویل مقالے کے طور پر لکھا ہے جس کی نوعیت نظریاتی ہے، لیکن آخر میں عملی تنقید کے کچھ نمونے بھی پیش کیے ہیں، سابقہ رویوں کا بھی جائزہ لیا ہے اور اپنے نظریۂ نقد کے مکاشفانہ عمل پر بھی کھل کر لکھا ہے۔ وہ تخلیق کار کے مقابلے میں ''نقاد کے فکر وعمل کو نسبتاً وسیع تر کارآگہی اور ''معنویت'' پر حاوی بتاتے ہیں، ''نقاد کے لیے تخلیق کے حوالے سے خارجی کائنات کی اصلیت کے مکاشفانہ عمل کو قائم رکھنا تو ناگزیر ہے ہی، اسے اپنے طور پر بھی اپنے مکاشفے کو معنویت افروز بنانے کے لیے حقیقی سطح پر حیات وکائنات کے مشاہدے کے مرحلے سے گزارنا لازمی ہے یہ گویا بیک وقت دو دنیاؤں کا سامنا کرنے کا عمل ہے''۔ یہ

بہت بڑی ذمہ داری ہے۔ یوں دیکھا جائے تو اس توقع کے پیش نظر ہمارے بہت سے نقاد محض بونے نظر آئیں گے۔ مشکل یہ ہے کہ اس تعریف میں نقاد سے جو توقعات وابستہ کی گئی ہیں وہ جتنی ارفع، اعلیٰ اور مقدس ہیں اُتنی ہی یہ عینیت کی حامل بھی نظر آتی ہیں، اور عین یا آدرش تو قع محض ہوتے ہیں اور ان کے حصول کا عمل کبھی پورے طور پر مکمل نہیں ہوتا۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ حامدی صاحب نے تنقید کے اصولوں اور طریقۂ کار کی بحث سے پہلے ہی نقاد کو ایک عینی منصب عطا کر دیا اور مثالی تخت پر بٹھا دیا۔ یہاں اس سوال کی گنجائش پیدا ہوجاتی ہے کہ کیا یہ نقطۂ نظر رومانی نہیں ہے؟ حامدی صاحب کی وضاحتوں کے پیش نظر میں یہ کہوں گا کہ جس ذہنی عمل کی وہ بات کرتے ہیں اگر وہ رومانی نہیں تو وہ خاصا وجدانی اور روحانی تو ہے ہی۔ اس کو سمجھنے کے لیے اوپر کے اقتباس میں لفظ ''مکاشفانہ'' اور ''مکاشفے'' کے سیاق وسباق میں لفظِ ''معنویت'' دو بار آیا ہے۔ حامدی صاحب کے نقطۂ نظر کو سمجھنے کے لیے لفظ ''معنویت'' کا نگاہ میں رہنا بہت ضروری ہے۔

ڈاکٹر حامدی کاشمیری تنقید کے نقطۂ نظر اور اس کے تفاعل کے بارے میں ازسرنو غور کرنے کی دعوت دیتے ہوئے بار بار توجہ دلاتے ہیں اور کہتے ہیں: ''شاعری کو ایک وسیع تر کائناتی تناظر میں دیکھنے سے اس کی اصل اور ماہیت کی تفہیم و تحسین کے لیے ایک نیا زاویۂ نگاہ سامنے آتا ہے۔ اس سے شاعری کو موضوعیت اور مطلقیت کی عاید کردہ حد بندیوں کو عبور کرنے اور آزاد فضا میں تجسس و استفہام کی منزلوں سے گزرتے ہوئے کشف وعرفان کی ارفع بلندیوں کو چھونے کی قوت حاصل ہوتی ہے''۔ (ص ٦٦)

کشف وعرفان کی ارفع بلندیوں کو چھونے کی ہمت کرنا اچھا خاصا روحانی عمل ہے۔ اِس آسمانی عمل کو زمینی سطح سے جوڑے رکھنے کے لیے حامدی صاحب متن کے لسانی اور ہیئتی عناصر کے گہرے تجزیاتی مطالعے پر زور دیتے ہیں، لیکن ساتھ ہی یہ بھی کہتے ہیں کہ جس طرح حیات و کائنات کے پھیلاؤ کی لحظہ بہ لحظہ تغیر وتقلیب کی کوئی متعینہ صورت نہیں، اسی طرح متن کی بھی کوئی صورت نہیں۔ یہ زمان و مکاں کے معنی میں توسیع اور تقلیب کے مسلسل عمل سے گزرتا ہے اور ہر آن نو بہ نو جلووں کو

خلق کرتا ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا متن خودکار ہے اور کیا نو بہ نو جلووں کا خلق ہونا کوئی ایسا آزادانہ عمل ہے جو خلا میں رونما ہوتا ہے؟ دوسرے لفظوں میں کیا قرأت کے تفاعل کا اس سے کوئی تعلق نہیں؟ نیز یہ کہ کیا قرأت کا تفاعل قاری کے تصور کے بغیر ممکن ہے؟ اور کیا قاری کا تصور تاریخ کے تصور کے بغیر ممکن ہے؟ یہ تو خوشی کی بات ہے کہ حامدی صاحب شاعر بھی ہیں اور نقاد بھی، لیکن خدشہ یہ ہے کہ اس طرح کی تعریفیں وضع کرتے ہوئے کہیں ان کا شاعر ان کے نقاد پر حاوی تو نہیں ہوجاتا؟ ان کے یہاں جس ''اسراری تجربے''، ''رموزی تجربے''، ''یا کشف وعرفان'' پر زور ملتا ہے وہ بہت کچھ شعری وجدانی عمل ہے، معروضی، ہیئتی، تفہیمی عمل نہیں ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ وہ معنی کے تصور ہی کو مشکوک قرار دیتے ہیں۔ تعجب یہ ہے کہ جب معنی کا تصور ہی نہیں تو نو بہ نو جلووں سے کیا مراد ہے۔ کیا جلوہ بغیر معنی کے قائم ہوسکتا ہے یا جب معنی ہی نہیں تو کشف وعرفان بھی کس چیز کا۔ ان کا یہ کہنا تو بجا ہے کہ لسانی اور ہیئتی تنقید وحدانی معنی پر زور دیتی تھی اور موجودہ دور میں پس ساختیاتی تنقید نے ہیئتی تنقید کے اس طریقۂ کار کو مسترد کردیا اور یہ نظریہ پیش کیا کہ تجزیہ کاری سے شعریات کی موجودگی کی شہادت ملتی ہے۔ وہ بارتھ کے پیاز کے چھلکوں والی مثال کو بھی پیش کرتے ہیں لیکن اس کا یہ مطلب کہاں ہے کہ معنی سرے سے ہے ہی نہیں۔ یہاں ان سے پس ساختیاتی فکر کے موقف کو سمجھنے میں سہو ہوا ہے۔ سوسئیر یا دریدا یہ کب کہتے ہیں کہ معنی کا سرے سے وجود ہی نہیں۔ اگر معنی کا وجود ہی نہیں تو پھر ماننا پڑے گا کہ نشان (sign) یا دھونی (ध्वनि) کا تصور غلطِ محض ہے۔ پس ساختیاتی فکر جب یہ کہتی ہے کہ معنی کا مرکز نہیں، یا معنی التوا میں ہے، یا معنی جتنا حاضر ہے اتنا غیاب میں ہے، تو اس کا ہرگز ہرگز یہ مطلب نہیں کہ معنی کا سرے سے وجود ہی نہیں، بلکہ یہ کہ معنی سیال ہے اور مسلسل گردش میں ہے۔ پس استرداد اس بات کا ہے کہ معنی قائم بذات نہیں یا وحدانی نہیں۔ استرداد اس بات کا نہیں کہ سرے سے معنی کا وجود ہی نہیں۔ معنی کا وجود نہ ہو تو پھر ادب و آرٹ کی ساری سرگرمی ہی بے معنی ٹھہرتی ہے۔ نیز یہ بھی کہ جب معنی ہی نہیں ہے تو پھر ''نو بہ نو جلووں'' کی دریافت کے بھی کیا معنی اور ''کشف وعرفان'' بھی کس کا۔ جب ہم اس کیا اور کس کا جواب دینے

کی کوشش کریں گے تو فوراً احساس ہوگا کہ بغیر معنی کے تصور کے ان سوالوں کا جواب ہی قائم نہیں ہوسکتا۔ اوپر میں نے حامدی صاحب کا پہلا اقتباس پیش کرتے ہوئے کہا تھا کہ لفظ ''معنویت'' نظر میں رہے جو اُس میں دوبار آیا تھا۔ گذارش ہے کہ جب وہ معنی کے وجود ہی کے قائل نہیں تو تنقید کے جس عمل کی وہ وکالت کر رہے ہیں، اس کی ''معنویت'' کیوں کر قائم ہوگی؟

اس تناظر میں حامدی صاحب کے اس نوع کے فیصلے خاصے دلچسپ ہوجاتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ گذشتہ تیس برسوں سے ان کا یہ موقف رہا ہے کہ ''تخلیق کسی معنی یا خیال کی ترسیلیت سے کوئی سروکار نہیں رکھتی، یہ امکان خیز تخیلی فضا جو لسانی عمل کا نتیجہ ہے کی تشکیل کرتی ہے۔ اس میں کردار و واقعہ کے تعمل سے جو تجربہ ابھرتا ہے وہ مختلف جہات کی جانب سفر کرتا ہے، اور تجسس و تحیر کو انگیخت کرتے ہوئے جمالیاتی تقاضوں کی تکمیل کرتا ہے''۔ (ص ۶۸ ـ ۶۹)

بظاہر یہ باتیں بہت عمدہ اور خوش کن معلوم ہوتی ہیں لیکن کردار و واقعہ کے تعمل سے جو تجربہ ابھرتا ہے، کیا وہ کسی تصور کے بغیر ہوگا؟ یا جن جہات کی جانب وہ سفر کرتا ہے کیا وہ جہات یا سفر نیستی اور عدم ہیں جو بغیر کسی تصور یا بغیر کسی کیفیت کے عمل آرا ہوں گے۔ یا جس تجسس یا تحیر پر یہ پُر اسرار مکاشفانہ سفر منتج ہوگا کیا وہ تحیر ہر طرح کے تاثر یا تصور یا کیفیت سے ورا الورا ہوگا؟ اگر ورا الورا ہوگا تو بے شک اس کی کوئی تعریف قائم نہیں ہوسکتی۔

لیکن اگر یہ تجسس اور تحیر جمالیاتی تجربہ کا متبادل ہے جو فن کا منتہا ہے، تو ہر چند کہ یہ تعریف سے بے نیاز ہے لیکن جن عوامل سے یہ سفر طے ہوتا ہے وہ سب کے سب معنی یا معنی کی مختلف سطحوں یعنی تصور یا تاثر یا جذبہ یا تخیل یا کیفیت سے جڑے ہوئے ہیں۔ اور تو اور جذبہ یا تخیل یا کیفیت بھی یکسر معنی کے بغیر قائم نہیں ہوتے۔

بعض معترضین کا جواب دیتے ہوئے حامدی صاحب نے دفاع میں صاف صاف اعتراف کیا ہے کہ انھوں نے اسراری جلووں کی وکالت کرتے ہوئے ''معنی کی تخفیف'' کی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ ''میں نے اتنا ہی نہیں کیا بلکہ اس سے بھی آگے

ایک قدم بڑھایا ہے یعنی شعر سے معنی کی لاتعلقی پر زور دیا ہے''۔ ان کا کہنا ہے کہ ''شعر تجربے سے نہ کہ معنی سے سروکار رکھتا ہے''۔ یہ کہنے کے لیے کہ شعر سرے سے معنی سے سروکار ہی نہیں رکھتا بہت بڑی ہمت کی ضرورت ہے ۔ بے شک شعر فوری معنی سے یا لغوی معنی سے یا دو اور دو چار والے میکانکی معنی سے سروکار نہیں رکھتا۔ جب معنی بہ لحاظ نوعیت ہی سیّال ہے تو بیشک شعر وحدانی معنی سے سروکار نہیں رکھتا اور شعر کی تعبیریں تاریخ کے محور پر قرأت کے تفاعل سے بدلتی رہتی ہیں۔ یعنی معنی بے مرکز ہے، بے دخل ہوتا رہتا ہے اور مسلسل گردش میں ہے۔ لیکن یہ سوچنا کہ معنی کا وجود ہی نہیں ایک ایسی پوزیشن ہے جو کسی طرح سے سمجھ میں نہیں آتی۔ حامدی صاحب جب یہ کہتے ہیں کہ شعر معنی سے سروکار نہیں رکھتا، تجربے سے سروکار کھتا ہے، تو کم سے کم مجھ کم فہم کے نزدیک تجربے کا وجود بھی کسی نہ کسی طرح کے تصور یا معنی کے بغیر قائم نہیں ہوتا۔

حامدی صاحب نے یہ بھی شکایت کی ہے کہ پس ساختیاتی تنقید نے تخلیق کی کثیر المعنویت پر زور دیا ہے۔ وہ کہتے ہیں اس سے پھر تخلیق میں معنی کی دراندازی ہوجاتی ہے۔ وہ تخلیق کو کثیر المعنی قرار دینے کے بجائے اسے ''کثیر الجہت'' قرار دینا موزوں سمجھتے ہیں۔ میری گذارش ہے کہ کثیر الجہتی بھی تو تکثیریت کا ایک روپ ہے۔ اس سے معنی کا کالعدم ہونا کہاں ثابت ہوتا ہے۔ ہمارے دوست حامدی کاشمیری صاحب تخلیق کے معنوی امکانات کو کالعدم کر کے فن کے ایسے آزادانہ عمل پر اصرار کرتے ہیں جو معنی سے بے نیاز ہو۔ مجھ ناچیز کا خیال ہے کہ ایسا آزادنہ عمل فن ہی کے منافی ہے۔ ان کی یہ خواہش کہ شعر سے مرکزی خیال، نظریہ یا موضوع کی بے دخلی ضروری ہے، اپنی جگہ مستحسن ہے۔ لیکن یہ تو وہی بات ہوئی کہ معنی وحدانی نہیں ہے یا بے مرکز ہے لیکن اس سے یہ ہرگز مراد نہیں کہ معنی اپنے وسیع معنی میں لاموجود ہے۔ واضح رہے کہ معنی کا سرچشمہ معاشرے کا ثقافتی اور لسانی نظام ہے جو ہر وقت معنی کو خلق کرتا رہتا ہے، اور ادب اس کا چہرہ ہے۔

اس مختصر نوٹ میں ایک اور نکتے کی طرف توجہ دلانا چاہوں گا۔ اس بات کو حامدی کاشمیری صاحب نے اپنی کتاب میں تو اٹھایا ہی ہے، جہات کے اداریوں میں

بھی اس کی طرف توجہ دلائی ہے۔ وہ بنیادی سوال یہ ہے کہ کیا ادب کی تحسین شناسی مقامی اصولوں کی بنا پر ہونا چاہیے یا آفاقی اصولوں کی بنا پر۔ چونکہ پس ساختیاتی فکر کی رُو سے لسانی اور ثقافتی نظام ہی معنی اور شعریات کا سرچشمہ ہیں اور چونکہ ہر زبان کی شعریات اس کی مخصوص ثقافت سے جڑی ہوتی ہے، اس لیے ہر خطّے اور ہر ملک کی شعریات اپنا الگ مزاج رکھتی ہے اور ادب وشعر کے بارے میں خود اپنے پیمانے رکھتی ہے، اس لیے فن پارے کی وہی تحسین برحق ہوگی جو اس کی اپنی مخصوص ثقافت و شعریات کے اصولوں کی بنا پر کی جائے گی۔ بے شک ادھر پس ساختیاتی فکر کے اثر سے مقامیت کا رجحان بڑھا ہے اور ہمارے بعض دوست بھی اس پر اصرار کرنے لگے ہیں۔ لیکن کیا مقامیت کے جواز سے لازم آتا ہے کہ آفاقی اصولوں کو سرے سے نظر انداز کردیا جائے؟ حامدی کاشمیری نے بجا طور پر یہ سوال اٹھایا ہے کہ بے شک ہر ملک کا ادب اپنے ملک سے مخصوص ہوتا ہے اور اس کی تحسین شناسی کے لیے مخصوص اصول وضوابط کی پابندی لازمی ہے لیکن اس سے عالمی معیاروں کی معنویت میں خلل پڑنے کا خطرہ پیدا ہوتا ہے کیونکہ مقامی امتیازات کے باوجود عالمی سطح پر تخلیق کی آفاقیت مسلّم ہے۔ حامدی کاشمیری نے تخلیقی آفاقیت اور عالمگیریت کے حق میں رائے دی ہے۔ ان کی اس بات میں وزن ہے کہ جو لوگ قومی ثقافت کے تئیں زیادہ جوشیلے پن کا مظاہرہ کرتے ہیں، وہ بنیادی طور پر ادب کے آفاقی کردار سے انکار کرتے ہیں اور ادب کی بنیادی نوعیت سے صرف نظر کرکے ادب کو محض ایک تہذیبی مظہر کی حیثیت عطا کرتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ادب تو تہذیبی مظہر ہے ہی، اس کو تہذیب کا جوہر کہیں یا مظہر بات ایک ہی ہے۔ تہذیب نہ ہو تو ادب کا وجود ہی نہیں بلکہ جیسا کہ اوپر کہہ آیا ہوں ایک معنی میں ادب تہذیب کا چہرہ ہے۔ ادب کا کمال یہی ہے کہ مختلف تہذیبوں، مختلف زبانوں اور مختلف خطوں کے سرچشموں سے خلق ہونے کے باوجود یہ اس زندگی اور اس انسان کی بات کرتا ہے جس میں دوسری تہذیبیں بھی شریک ہوجاتی ہیں۔ دراصل ادب کی تحسین شناسی کے مقامی پیمانوں اور عالمی پیمانوں میں تصادم کے سوال کو اس طرح سے قائم کرنا ہی اصولی طور پر پڑھنے والوں کو گمراہ کرنا ہے۔ جب یہ حقیقت ہے کہ کسی زبان کا کوئی بھی جملہ اس وقت

تک بامعنی نہیں ہے جب تک اس کو خود اس کے لسانی نظام میں نہ دیکھا جائے، یعنی اردو زبان کا کوئی جملہ جرمن زبان میں، یا جرمن زبان کا کوئی جملہ اردو زبان میں بامعنی نہیں ہوسکتا۔ اردو زبان کا جملہ اردو زبان ہی میں بامعنی ہو سکتا ہے۔ اس لیے کسی بھی زبان کی شاعری اپنی ہی شعریات کی رو سے بامعنی قرار پاتی ہے اور جمالیاتی تسکین کا حق رکھتی ہے۔ اس لیے کہ شاعری یا ادب اولاً قائم اپنی مخصوص شعریات کی رُو ہی سے ہوتے ہیں، لیکن ادب کی دنیا میں صدیوں سے ترجمے اور لین دین کا عمل بھی جاری ہے اور یوں ادب کے مختلف دھارے ایک دوسرے سے متاثر ہوتے بھی ہیں اور ایک دوسرے کو متاثر کرتے بھی ہیں۔ نیز ادب کی نوعیت اور ماہیت کے بارے میں بھی غور وفکر کا اتنا سرمایہ موجود ہے کہ آفاقی معیار اور آفاقی اصول سرے سے بے حقیقت بھی نہیں ہیں۔ میں نے ایک جگہ اشارتاً وضاحت کی تھی کہ ادبی روایتیں ہر چند کہ اپنی مخصوص ثقافت اور شعریات سے نمو پاتی ہیں لیکن عالمی سطح پر اخذ و قبول اور تغیر اور توسیع کا عمل بھی جاری رہتا ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو اردو میں آزاد نظم، نظم معرّا، یا افسانے و ناول کا وجود ہی کس طرح ہوتا۔ پھر تو ہم یہی کہتے کہ ہماری مخصوص شعریات میں ان کا وجود نہیں، اس لیے انھیں کالعدم کر دینا چاہیے۔ اور تو اور ہمیں پریم چند، منٹو، بیدی، قرۃ العین حیدر، راشد، میراجی، اختر الایمان سب سے ہاتھ اٹھانا پڑتے۔

غرض حامدی کاشمیری نے آفاقی اصولوں اور معیاروں کی جو بات اٹھائی ہے اس کی معقولیت میں کوئی شبہ نہیں۔ مگر میرے نزدیک مقامیت اور آفاقیت میں ایسا کوئی تضاد اور قطبیت نہیں، جیسی قومی ثقافت کے تئیں جوشیلے پن کا مظاہرہ کرنے والوں نے ثابت کرنا چاہی ہے۔ اس سلسلے میں میں اپنی کتاب میں وضاحت کر چکا ہوں کہ ادبی روایت بطور ''لانگ'' کے ہے۔ لسان اور ثقافت ہر شے کا سرچشمہ تو ہے ہی، لیکن ہر لحظہ تغیّر آشنا اور توسیع پذیر بھی ہے۔ ہر ادبی لانگ مقامی اور محکم بالذات تو ہوتی ہی ہے لیکن متغیر بالذات بھی ہوتی ہے، یعنی دوسری تہذیبوں کے عناصر کو جذب کر کے خود سے ہم آہنگ کر کے اپنے وجود کا حصہ بھی بناتی رہتی ہے۔ پس وہی چیز جو اساساً مقامی اور مخصوص ہے، وہ آفاقی اثرات سے بدلتی بھی رہتی ہے، یعنی

آفاقی جہت بھی رکھتی ہے۔ شعریات کوئی منجمد چیز نہیں۔ زندہ زبانوں کی شعریات اپنی اندرونی حرکیات کے پیش نظر تغیر پذیر اور لچکدار ہوتی ہے۔

حامدی کاشمیری کی کتاب کے حق میں یہ تو کہا جاسکتا ہے کہ انھوں نے ''مکاشفانہ عمل'' کو لبیک کہہ کر خود اپنے لیے خاصا چیلنج پیدا کردیا ہے۔ کشف و عرفان کی منزلوں تک پہنچنا تنقید بیچاری کے بس کی بات نہیں لیکن حامدی صاحب نے ایسے سوال تو اٹھادیے ہیں جو بعد میں خود ان کے لیے شدید الجھن کا باعث ہوں گے۔ تنقید کی دنیا ہی ایسی ہے۔ میں حامدی صاحب کی ہمت کی داد اس لیے بھی دوں گا کہ جو پوزیشن انھوں نے اختیار کی ہے، اس کے لیے بڑے حوصلے کی ضرورت ہے۔ خدا انھیں اس کی توفیق عطا کرے۔

○

ہندستانی فکر و فلسفہ اور اردو غزل

بظاہر غزل اور فلسفے کا ربط عجیب سا معلوم ہوتا ہے۔ غزل خالص جمالیاتی شاعری ہے جو جذبے اور وجدان کے پروں سے اڑتی ہے، یہ بیان ہے وارداتوں اور حسن و عشق کی گھاتوں کا۔ عشق اور عقل دو متضاد قوتیں ہیں۔ چنانچہ عشقیہ شاعری میں بظاہر فلسفے کی باتوں کے لیے گنجائش نہ ہونا چاہیے۔ لیکن اصلیت اس کے برعکس ہے۔ وہ اس لیے کہ غزل کا شاعر اکثر شعری منطق کو بروئے کار لاتا ہے اور کسی نہ کسی طرح اپنے احساسات کو ان معقولات کے تحت لانا چاہتا ہے جن کا اثر اس نے مذہب اور تہذیب سے قبول کیا ہے۔ دوسرے یہ کہ غزل کی زبان رمز و اشارہ ہے اور وجدانی و روحانی مسائل چونکہ رمز و اشارہ کے سوائے کسی دوسری زبان میں ادا ہو ہی نہیں سکتے، اس لیے غزل میں حیات اور کائنات کے بنیادی مسائل پر غور کرنے کی روایت شروع سے ملتی ہے۔ رہی یہ بات کہ اردو غزل ہندستانی فکر و فلسفے سے کہاں تک متاثر ہے تو اسے وہ لوگ اہمیت نہیں دیں گے جو ادب کا مطالعہ اس کے فکری سرچشموں سے ہٹ کر کرتے ہیں یا جو ادب کے تہذیبی محرکات کو سمجھنے کی کوشش نہیں کرتے۔ وہ کہیں گے کہ اردو میں غزل فارسی سے آئی اور نہ صرف ساخت اور ہیئتی ڈھانچہ بلکہ موضوعات بھی وہیں سے آئے۔ لیکن وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ اردو زبان ہندوؤں اور مسلمانوں کے اشتراک سے وجود میں آئی اور اس کی پشت پر جو تصور ہے وہ ملی جلی تہذیب کا ہے۔ خود اردو زبان اسی گنگا جمنی اشتراک کی نشانی ہے اور جب لسانی ساخت ہی اشتراک و اختلاط پر مبنی ہے تو فکریات میں یہ اثر کیوں کر نہ آئے گا۔ اردو کی دوسری اصناف کی طرح مشترک تہذیب کا اثر غزل نے بھی قبول کیا ہے۔ غزل نے بھلے ہی ویدانت یا اپنشدوں کے فلسفے سے براہ راست کوئی اثر نہ لیا ہو، لیکن یہ اثرات غزل تک تصوف کے وجودی فلسفے کے ذریعے پہنچے، جس میں

ہندستانی اور اسلامی نظریات کا جو ہر گھل مل کے ایک ہو گیا تھا۔

اردو غزل نے جس سماج میں آنکھ کھولی اس میں ہندوؤں اور مسلمانوں دونوں کے عقلی نظریات کارفرما تھے۔ دنیا کے اکثر مذہبوں کی طرح ہندو مذہب اور اسلام دونوں اس بات پر متفق ہیں کہ اصل ہستی یا ذات واجب الوجود صرف ایک ہے لیکن جب اس ذات واحد کی علمی اصطلاحوں میں تعبیر کی جاتی ہے اور اس کے اور کائنات کے باہمی تعلق کا پتہ چلانے کی کوشش کی جاتی ہے تو ذات باری کے دو مختلف تصورات حاصل ہوتے ہیں۔

اپنشدوں کی رو سے اصل ہستی ''برہمہ'' یعنی خدائے مطلق ہے جس تک عقل و ادراک کی رسائی نہیں۔ برہمہ ہر قسم کی صفات سے بالاتر ہے۔ وہ موضوع کلی ہے۔ اس کے دو پہلو ہیں، آتما اور کائنات یعنی پرش اور پراکرتی۔ برہمہ، آتما اور کائنات ان تینوں میں ایک ہی بنیادی رشتہ ہے۔ ان کا فرق جو ہمیں عالم رنگ و بو کی کثرت میں نظر آتا ہے محض اعتباری ہے، اصل نہیں۔ حقیقت ایک ہی ہے جو ہر جگہ اور ہر کہیں موجود ہے، سوائے اس حقیقت کے جو کچھ نظر آتا ہے وہ ''مایا'' ہے یعنی فریب حواس ہے اور طلسم خیال۔

اسلام خدا کا تصور ذات واحد کی حیثیت سے کرتا ہے۔ خدا کو یہاں بھی تعینات سے بری قرار دیا گیا ہے، مگر اس حد تک نہیں کہ اس کا کوئی تصور ہی قائم نہ ہو سکے۔ قرآن شریف کی رو سے ذات باری اور کائنات میں خالق اور مخلوق کی نسبت ہے۔ خدا نے کائنات کو اپنے خاص ارادے سے پیدا کیا ہے چنانچہ کائنات ''طلسم خیال'' یا ''فریب نظر'' یا واہمہ (یعنی مایا) نہیں، بلکہ ٹھوس حقیقت ہے۔

غرض اسلامی اور ہندستانی نظریوں میں فرق ہے۔ ایک ذات واحد کو کائنات میں جاری و ساری بتاتا ہے۔ دوسرا اس کے برعکس صفات کو ذات تسلیم کرنے کے لیے تیار نہیں۔ ایک دنیا کو فریب نظر کہتا ہے دوسرا اسے ٹھوس اصلیت قرار دیتا ہے۔ اسلام میں روحانی ماورائیت اور کائنات کے فریب حواس ہونے کے خیالات تصوف کے ذریعے داخل ہوئے اور تصوف کے بارے میں اتنا اشارہ پہلے کیا جاچکا ہے کہ اس میں اور ویدانتی فلسفے میں گہری مشابہت ہے۔

روحانی ماورائیت کے نظریے کو تصوف کی اصطلاح میں ''وحدت وجود'' یا ''ہمہ اوست'' کہا جاتا ہے۔ اس کی رو سے ذات باری کائنات کی ہر شے میں جاری و ساری ہے مگر ''وحدت شہود'' یا ''ہمہ از اوست'' کی رو سے کائنات مظہر ذات ہے لیکن عین ذات نہیں۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا کہ ہندوستان میں زیادہ مقبولیت پہلے نظریے یعنی وحدت وجود ہی کو حاصل ہوئی کیونکہ اس میں اور ہندستانی فلسفے میں روحانی ماورائیت کے خیالات قدر مشترک کی حیثیت رکھتے ہیں۔

عہد وسطیٰ میں نظریہ وحدت وجود کے قبول عام کا یہ عالم تھا کہ مذہب، اخلاق، تہذیب، علمیت، قابلیت، شعروادب، شاید ہی زندگی کا کوئی شعبہ ہو جو اس سے متاثر نہ ہوا ہو۔ اردو غزل میں ''روحانی ماورائیت'' کے ان خیالات نے رفتہ رفتہ ایک باقاعدہ موضوع کی حیثیت اختیار کرلی۔ غزل میں چونکہ عقلی نظریات کو بھی تاثرات کے پیرائے میں بیان کیا جاتا ہے، اس میں وجودی تصورات بے حد رنگا رنگ صورتیں اختیار کر گئے ہیں۔ اس سلسلے میں اگرچہ غزل کے صحیح رجحانات کا پتہ چلانا آسان نہیں، اور شاعری کے بارے میں قطعیت مناسب نہیں، تاہم غزل میں بعض مضامین اور خیالات کی فکر و تعمیم سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ اردو غزل کا میلان وحدت وجود کے انھیں نظریات کی طرف رہا ہے جو کثرت میں وحدت دیکھنے کی ہندستانی ذہن کی خصوصیت خاصہ سے پوری طرح ہم آہنگ ہیں، یہ چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

ولی:

عیاں ہے ہر طرف عالم میں حسن بے حجاب اس کا
بغیر از دیدۂ حیراں نہیں جگ میں نقاب اس کا
ہوا ہے مجھ پہ شمع بزم یک رنگی سوں یو روشن
کہ ہر ذرہ اُپر تاباں ہے دائم آفتاب اس کا

شاہ عالم آفتاب:

واحد ہے لاشریک تو ثانی ترا کہاں
عالم ہے سب کے حال کا تو ظاہر و نہاں
ظاہر میں تو اگرچہ نظر آتا ہے نہیں
دیکھا جو میں نے غور سے تو ہے جہاں تہاں

سودا:

اس قدر سادہ و پرکار کہیں دیکھا ہے
بے نمود اتنا نمودار کہیں دیکھا ہے

میر تقی میر کا یہ شعر دیکھیے، کوئی ویدانتی بھی اس سے بڑھ کر کیا کہے گا:

آنکھیں جو ہوں تو عین ہے مقصود ہر جگہ
بالذات ہے جہاں میں وہ موجود ہر جگہ

میر ہی کے چند اور شعر ملاحظہ ہوں:

تھا وہ تو رشک حور بہشتی ہمیں میں میر
سمجھے نہ ہم تو فہم کا اپنی قصور تھا

عام ہے یار کی تجلی میر
خاص موسیٰ و کوہ طور نہیں

گل و رنگ و بہار پردے میں
ہر عیاں میں ہے وہ نہاں ٹک سوچ

قائم چاند پوری:

جلوہ کس جا پہ نہیں اس بت ہر جائی کا
یہ پریشاں نظری جرم ہے بینائی کا

خواجہ میر درد خواہ اپنے مسلک کو کچھ نام دیں، ان کے یہاں بھی ماورائی تصورات کے یہی خیالات ملتے ہیں :

جگ میں آکر ادھر ادھر دیکھا
تو ہی آیا نظر جدھر دیکھا
جان سے ہوگئے بدن خالی
جس طرف تو نے آنکھ بھر دیکھا

ہے غلط گر گمان میں کچھ ہے
تجھ سوا بھی جہاں میں کچھ ہے
دل بھی تیرا ہی ڈھنگ سیکھا ہے
آن میں کچھ ہے آن میں کچھ ہے
ان دنوں کچھ عجب ہے میرا حال
دیکھتا کچھ ہوں دھیان میں کچھ ہے

ایک اور شعر میں فرماتے ہیں :

ڈھونڈے ہے تجھے تمام عالم
ہر چند کہ تو کہاں نہیں ہے

شاہ نیاز بریلوی کی یہ پوری غزل ہمہ اوست کی تخلیقی تشکیل ہے :

دید اپنے کی تھی اسے خواہش ۔۔۔ اس کو ہر طرح سے بنا دیکھا
صورت گل میں کھل کھلا کے ہنسا ۔۔۔ شکل بلبل میں چہچہا دیکھا
شمع ہوکر کے اور پروانہ ۔۔۔ آپ کو آپ میں جلا دیکھا
کرکے دعویٰ کہیں اناالحق کا ۔۔۔ برسر دار وہ کھچا دیکھا
کہیں وہ در لباس معشوقاں ۔۔۔ برسر ناز اور ادا دیکھا
کہیں عاشق نیاز کی صورت ۔۔۔ سینہ بریاں و دل جلا دیکھا

اس سلسلے میں دو شعر غالب کے بھی ملاحظہ فرمایئے:

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں

ہے تجلی تری سامان وجود
ذرہ بے پر تو خورشید نہیں

ان اشعار میں بار بار کہا گیا ہے کہ عالم رنگ و بو کی کثرت صفاتی ہے یا اعتباری۔ اس کی اصلیت وہی وحدت ہے جو کائنات کے ذرے ذرے میں جاری و ساری ہے۔ چنانچہ ماورائی تصورات کی وجہ سے بھی اردو غزل میں تنگ نظری اور تعصب کے لیے کوئی گنجائش نہیں۔ رواداری کے رجحانات ہندوستان کی وحدت آموز فضا میں صدیوں سے موجود رہے ہیں۔ اسلامی وجودی فلسفے میں بھی مذہب کے ظواہر کی بہ نسبت اس کی باطنی روح پر زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ یہ باطنی روح چونکہ تمام مذہبوں میں یکساں ہے، اس لیے تصوف کے اثر سے اردو غزل میں باہمی اشتراک اور رواداری کی قوتوں کو خاصا فروغ حاصل ہوا۔ ہمارے شاعروں نے اُن مذہبی ظاہرداریوں کی ہمیشہ مذمت کی ہے جو دلوں میں دوری پیدا کرتی ہیں اور انسان کو انسان سے جدا کرتی ہیں۔ اردو غزل اس وحدت پر زور دیتی ہے جو تمام مذہبوں کی بنیاد ہے۔ مسلمان کا خدا اور ہندو کا برہمہ الگ نہیں، مسجد ہو یا مندر، کعبہ ہو یا کلیسا، ہر جگہ ایک ہی وحدت کارفرما ہے۔ اردو غزل میں یہ رجحان رسمی یا روایتی نہیں بلکہ اس کی پشت پر صدیوں کی مشترک تہذیبی قوتوں کا ہاتھ رہا ہے۔

محمد قلی قطب شاہ:

میںؔ نہ جانوں کعبہ و بت خانہ و مے خانہ کوں
دیکھیا ہوں ہر کہاں دستا ہے تجھ مکھ کا صفا

شاہ حاتم :

یہ کس مذہب میں اور مشرب میں ہے ہندو مسلمانو
خدا کو چھوڑ دل میں الفت دیر و حرم رکھنا

سودا :

بہکے گا تو سن کے سخنِ شیخ و برہمن
رہتا ہے کوئی دَیر میں اور کوئی حرم میں

میر نے کیا خوب کہا ہے :

دیر و حرم کو دیکھا اللہ رے فضولی
یہ کیا ضرور تھا جب دل سا مکاں بنایا

گوش کو ہوش کے ٹک کھول کے سن شور جہاں
سب کی آواز کے پردے میں سخن ساز ہے ایک

ذوق :

کیسا مومن کیسا کافر کون ہے صوفی کیسا رند
بشر ہیں سارے بندے حق کے سارے جھگڑے شر کے ہیں

ملاحظہ ہو غالب کس اعتماد سے کہتے ہیں :

دیر و حرم آئینۂ تکرار تمنا
واماندگی شوق تراشے ہے پناہیں

وفاداری بہ شرط استواری اصل ایماں ہے
مرے بتخانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترک رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہوگئیں

غرض اردو غزل کے یہ تصورات ہندستانی فکر و فلسفے سے پوری طرح ہم آہنگ ہیں۔ اردو غزل میں یہ تصوف کے ذریعے سے آئے۔ خود تصوف میں مسلمانوں کے ہندوستان آنے سے پہلے ویدانتی نظریات سے ملے جلے یہ وجودی خیالات جڑ پکڑ چکے تھے۔ مسلمانوں کے ساتھ جب یہ نظریات ہندوستان آئے تو چونکہ ہندستانی مزاج سے مناسبت رکھتے تھے یہاں بہت مقبول ہوئے اور اردو غزل نے بھی انھیں قائم رکھنے اور فروغ دینے میں پورا پورا حصہ لیا۔

○

زبان کے ساتھ کبیر کا جادوئی برتاؤ

کبیر کا درجہ سنت کویوں میں بہت اونچا ہے۔ ان کی پیدائش سمت 1455 وکری (1398ء) کی بتائی جاتی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ وہ پوری پندرھویں صدی اور کچھ بعد تک زندہ رہے۔ وہ کاشی میں پیدا ہوئے۔ اس زمانے کی پوربی یعنی اودھی اور بھوجپوری کا قدیمی روپ جیسا اس وقت کاشی اور اس کے نواح میں بولا جاتا ہوگا، وہی کبیر کے بچپن کی زبان رہا ہوگا۔ لیکن چونکہ وہ زندگی بھر جوگیوں، سادھوؤں، سدّھوں اور فقیروں کے ساتھ جگہ جگہ گھومتے رہے، اس زمانے کی عوامی زبان بھی ان کی زبان پر چڑھ گئی ہوگی۔ ان کی شاعری، شاعری کے لیے تھی ہی نہیں، بلکہ عام لوگوں تک اپنا روحانی پیغام پہنچانے کا وسیلہ تھی۔ چنانچہ اس زمانے میں جو بولی یا بھاشا عام طور پر بولی اور سمجھی جاتی ہوگی، کبیر نے کاشی کی بولی کے علاوہ اس کا اثر بھی قبول کیا ہوگا۔ اسی لیے کبیر کی بھاشا ملی جلی بھاشا ہے۔ اس میں پوربی کا پُٹ تو ہے ہی، کھڑی کا انداز بھی ہے جس نے ان کی شاعری کی قبولیت میں خاص کردار ادا کیا اور ہوتے ہوتے کبیر کے بول ملک کے طول و عرض میں ہر دل کی دھڑکن بن گئے۔

کھڑی بولی کی پرانی مستند تاریخ نہ ہونے کے برابر ہے۔ کھڑی کے قدیم نمونے نایاب ہیں۔ کھڑی کی جو بھی قدیمی تاریخ قائم کی جاتی ہے، وہ زیادہ تر بالواسطہ اور قیاسی ہے جبکہ کھڑی کے مقابلے میں برج، اودھی یا راجستھانی کی قدیم تاریخ دستاویزی طور پر آسانی سے مرتب کی جاسکتی ہے۔ امیر خسرو کا زمانہ (1253-1325) کبیر سے لگ بھگ ایک ڈیڑھ صدی پہلے کا ہے۔ کھڑی کے نقاش اوّل امیر خسرو ہیں۔ وہ ریختہ اور ہندوی کے پہلے شاعر مانے جاتے ہیں۔ امیر خسرو کے ہندوی کلام کی بنیاد کھڑی پر ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ یہ کلام انھوں نے

تفریحاً کہا یا دوستوں کے تفنن طبع کے لیے کہا، اصل شاعر تو وہ فارسی کے تھے اور ان کی عظمت کی بنیاد ان کی فارسی شاعری ہے، جبکہ کبیر کی عظمت کی بنیاد ان کی یہی ملی جلی نوزائیدہ زبان کی شاعری ہے۔ وہ بولی جس کو دوسروں نے تفریحاً منہ لگایا یا جس سے عارضی طور پر کام لیا، یا جو اس وقت ان گھڑ، ناپختہ، اور خام حالت میں تھی، یا گیلی مٹی کی طرح تھی، کبیر نے اسی ملی جلی، ان گھڑ، گری پڑی، ناپختہ زبان سے وسیع پیمانے پر کام لیا، حتیٰ کہ یہ ان کی شاعری کی عظمت کی بنیاد بن گئی۔ یہ معلوم ہے کہ کبیر کی شاعری کا تانا بانا اسی ناپختہ، معمولی اور خام زبان سے بُنا گیا ہے۔

کبیر اور اس عہد کے دوسرے بڑے شاعروں میں ایک فرق اور بھی ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو اس زمانے کے صوفیا اور مشائخ میں علمی روایت نہایت وقیع تھی اور صوفیا میں جتنے بھی شعرا ہوئے ان میں اکثر فارسی کی کلاسیکی شعریات سے کماحقہٗ واقف تھے اور اس کے امین تھے۔ یہی کیفیت ہندی کے بڑے شاعروں کی ہے جو سب کے سب کبیر کے بعد آئے، نیز ان میں سے کسی کی زبان کھڑی بولی نہیں ہے، مثلاً سور داس (1478-1580) اور رس کھان (1540-1630) برج کے شاعر تھے، ملک محمد جائسی (1477-1542) اور تلسی داس (1532-1623) اودھی کے شاعر تھے، اور یہ بولیاں سنسکرت میں رچی بسی تھیں جبکہ کھڑی ابھی بن رہی تھی۔ ان ودوان اور عالم شعرا کے مقابلے میں سنت کوی زیادہ تر اَن پڑھ تھے۔ کبیر نے نہ خود کو کبھی شاعر سمجھا نہ کبھی شاعری کا دعویٰ کیا۔ ان کی شاعری ان کے اندر کی آگ تھی، ذات پات کی تفریق، برہمنیت کی اجارہ داری یا فرقہ واریت کے خلاف ایک نعرۂ جنگ۔ چنانچہ سنسکرت کی کلاسیکی شعریات سے اس کے کسی بڑے رشتے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا، بلکہ اگر کوئی رشتہ ہو سکتا تھا تو وہ انحراف اور بغاوت کا تھا جس نے کلاسکیت کے status quo کے ہر آثار کو ٹھکرا دیا تھا، لسانی آثار کو بھی اور شعری آثار کو بھی۔ کیونکہ پہلے کی شعریات کو ماننا زبان کو ماننا تھا اور زبان کو ماننا اس نظام کو ماننا تھا جس کے جبر کے خلاف یہ شاعری ایک نعرۂ جنگ تھی۔ خیال رہے کہ پندرھویں صدی کے صوفیا اور سنت کویوں میں سوائے کبیر کے کسی دوسرے نے اس ان گھڑ اور ناپختہ زبان کو اس وسیع پیمانے پر نہیں برتا جس وسیع پیمانے پر کبیر نے اسے برتا، اور نتیجتاً

اسے قبول عام پر فائز کر کے اسے سب کی زبان بنا دیا۔ چنانچہ اگر یہ کہا جائے کہ کبیر کے شعری سفر کے دوران رفتہ رفتہ ایک نئی شعری زبان وجود میں آگئی اور نیا شعری محاورہ اور روزمرّہ بنتا چلا گیا، نیز کلاسیکی شعریات سے ہٹ کر ایک الگ عوامی شعریات کی بنیاد بھی پڑگئی، تو غلط نہ ہوگا۔

سردست ہمارا مسئلہ اس نکتے پر غور کرنا ہے کہ کبیر کے زمانے میں ''ہندی'' یا ''اردو'' یا ''ہندوستانی'' نام کی زبانیں تو نہیں تھیں، فقط بولیاں تھیں، یا یہی کچی پکی، ناپختہ، ان گھڑ کھڑی بولی جو اپنی ابتدائی حالت میں تھی۔ لیوائی سٹراس نے ایک جگہ لکھا ہے کہ زبان کیسی بھی ابتدائی حالت میں کیوں نہ ہو، بنیادی جذبات کو ادا کرنے کے لیے مکمل ہوتی ہے۔ سو تو ٹھیک ہے، کبیر کی بھاشا میں دھرتی کا جو نمک اور جڑوں کی جو طاقت ہے، وہ تو سمجھ میں آتی ہے، لیکن حیرت ہوتی ہے ایسے سینکڑوں ہزاروں مصرعوں اور بندشوں پر جو نہایت پختہ ہیں اور جن میں اقوال کا ایجاز اور کہاوت کی طاقت ہے۔ اگر اس وقت کی ''ان گھڑ'' زبان میں یہ سب کچھ تھا جسے کبیر نے برتا تو پھر وہ زبان ''ان گھڑ'' کیونکر تھی؟ یا اگر واقعی اس وقت کی زبان اتنی ہی ترقی یافتہ تھی تو پھر کبیر کے علاوہ دوسروں کے یہاں اس کی یہ شان کیوں نظر نہیں آتی۔ ایک دو صدی آگے پیچھے تک اگر کبیر ہی اکیلا ایسا شاعر ہے جس کے یہاں معمولی زبان اپنے اس غیر معمولی پن کے ساتھ جلوہ گر نظر آتی ہے تو پھر اس کا credit کسی اور چیز کو نہیں بلکہ کبیر اور فقط کبیر کے اختراعی ذہن اور اس کی تخلیقیت کو دینا پڑے گا۔

کہاوتیں ہوں، اقوال یا امثال دراصل زبان کے fossils ہیں، یا زبان کی archeology ہیں جن کے گرد زبان کے معیار یا عوامی دانش کی تہیں تاریخی طور پر چڑھتی رہتی ہیں۔ یہ زبان کا core یا بنیادی حصّہ ہیں جو کثرت استعمال سے وجود میں آتا ہے۔ کبیر کی زبان نوزائیدہ تھی، یعنی اس کی تاریخ تھی ہی نہیں، لیکن تعجب ہے کہ یہی عنصر یعنی قول اور کہاوت کی طاقت رکھنے والا عنصر جو اصولاً قدیمی عنصر ہونا چاہیے، کبیر کے یہاں خاصا نمایاں ہے۔ حیرت ہے کہ ایک ناپختہ، ان گھڑ، نوزائیدہ زبان میں اس درجہ امثالی اور کہاوتی کیفیت کس طرح سے پیدا ہوگئی کہ زبان چلتا ہوا

جادو بن گئی۔ اس مسئلہ پر کبیر کے ماہرین نے ضرور غور کیا ہوگا، لیکن سچی بات یہ ہے کہ اس کا کوئی آسان جواب ممکن نہیں ہے۔ ذرا ان دوہوں کو دیکھیے (متن ''کبیر وچناولی'' پنڈت ایودھیا سنگھ اپادھیائے ہری اودھ کی معتبر کتاب، مطبوعہ ناگری پرچارنی سبھا، کاشی، سمت 2003 سے لیا گیا ہے) :

جاکو راکھے سائیاں مار سکے نہیں کوئے
بال نہ بانکا کر سکے جو جگ بیری ہوئے

لوٹ سکے تو لوٹ لے ست نام کی لوٹ
پاچھے پھر پچھتائیں گے پران جانہہ جب چھوٹ

یہ تو گھر ہے پریم کا خالہ کا گھر نانہہ
سیس اتارے بھوئیں دھرے تب پیٹھے گھر مانہہ

جب میں تھا تب گورو نہیں اب گورو ہیں ہم نانہہ
پریم گلی ات سانکری تا میں دووھ سمانہیہ

جن ڈھونڈھا تن پایا گہرے پانی پیٹھ
میں پرا ڈوبن ڈرا رہا کنارے بیٹھ

ست نام کڑوا لگے میٹھا لاگے دام
دُبدھا میں دوو گئے مایا ملی نہ رام

رات گنوائی سوئی کے دوس گنوایا کھائے
ہیرا جنم امول تھا کوڑی بدلے جائے

آچھے دن پاچھے گئے گورو سے کیا نہ ہیت
اب پچھتاوا کیا کرے چڑیاں چگ گئیں کھیت

کالہہ کرے سو آج کر آج کرے سو اب
پل میں پرلے ہوئے گی بہر کرے گا کب

کبیر کے یہ دوہے زبان زد خاص و عام ہیں۔ یہ ہمارے اجتماعی حافظے کا حصہ ہیں اور عوامی لاشعور میں اس قدر رچے بسے ہوئے ہیں کہ ہم سرسری ان سے گزر جاتے ہیں اور بالعموم غور ہی نہیں کرتے کہ کس طرح ہماری زبان کی صدیوں کا سنگیت کبیر کی زبان کی تہوں میں سمویا ہوا ہے۔ سو سوالوں کا سوال یہی ہے کہ پندرھویں صدی میں جب زبان ان گھڑ اور ناپختہ تھی، اس میں امثال کی چستی اور کہاوت کی طاقت کہاں سے پیدا ہوگئی؟ امثالی انداز بیان زبان کے صدیوں کے چلن کی پختگی کا مظہر ہوتا ہے اور کہاوتیں صدیوں کے انسانی تجربے کا نچوڑ ہوتی ہیں اور زبان کے متمول اور ترقی یافتہ ہونے کی نشانی ہیں۔ لیکن ایک نوزائیدہ ان گھڑ ناپختہ زبان میں ان کا ظہور اور وسیع پیمانے پر استعمال کس طرح سمجھا جاسکتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ شاعری اندر کی آگ ہے لیکن اس آگ کو سماج یا قاری کے دل میں دہکانے کے لیے واحد حربہ تو زبان ہی ہے اور اگر زبان ہی ان گھڑ اور ناپختہ ہو تو شاعری جادو کیسے بن سکتی ہے۔ مگر یہ بھی صحیح ہے کہ یہی معمولی زبان کبیر کے یہاں غیر معمولی بن جاتی ہے اور شاعری معنی کا چراغاں کرتی ہے۔ ایک امکان یہ ہے کہ یہ امثال اور کہاوتیں بولیوں میں پہلے سے موجود تھیں، کبیر نے اپنی شاعری میں ان سے کام لیا، یا اس کے برعکس کبیر کی تخلیقی آگ ایسی تھی کہ اس نے معمولی شبدوں میں روح پھونک دی یا کبیر کی تخلیقی تپش نے لفظوں کو پگھلا دیا اور ان میں ایسی تاثیر اور درد مندی بھر دی کہ عوامی مقبولیت اور استعمال عام کے باعث صدیوں کے چلن میں زبانوں پر چڑھ کر ان مصرعوں اور اظہاریوں کا درجہ اقوال اور ضرب الامثال کا ہوگیا۔

اوپر مثالوں میں پہلے دوہے میں مصرعے پیوست ہیں۔ پہلے مصرعے میں بیان ہے /جاکو راکھے سائیاں مار سکے نہیں کوئے/۔ دوسرے حصے میں ثبوت یا مزید وضاحت کہ /بال نہ بانکا کرسکے جو جگ بیری ہوئے/۔ پورا دوہا بطور قول/کہاوت

استعمال ہوتا ہے۔ بال بیکا (یا بانکا) نہ ہونا عام محاورہ بھی ہے جو زبان میں راسخ ہو چکا ہے۔ دوسرے دوہے کا دوسرا مصرع /پاچھے پھر پچھتائیں گے پران جانہہ جب چھوٹ/ بھی بطور ضرب المثل رائج ہے۔ کہاوت کی سب سے بڑی خوبی یہی ہے کہ وہ انسانی تجربے اور دانش کا پارہ ہوتی ہے اور اپنے اصل متن سے الگ ہوکر بھی ان گنت تناظر میں برتی جاسکتی ہے اور ہر موقع پر تناظر کے اعتبار سے اس میں معنی کی نئی شان پیدا ہوتی ہے۔ گویا یہ ایسی گولی ہے جس کا بارود ختم نہیں ہوتا۔ تیسرے دوہے کے دوسرے حصے /سیس اتارے بھوئیں دھرے تب پیٹھے گھر مانہہ/ میں زبردست تمثال ہے۔ لیکن پہلے مصرع /یہ تو گھر ہے پریم کا خالہ کا گھر نانہہ/ سے سوال اٹھتا ہے کہ /خالہ/ تو فارسی کا لفظ ہے یعنی ماں کی بہن، لیکن نہ تو قدیم فارسی میں /خانۂ خالہ/ کوئی محاورہ تھا نہ قدیم ہندی بولیوں میں ایسا ہوسکتا ہے، اس لیے کہ لفظ /خالہ/ ہندی الاصل ہے ہی نہیں۔ لفظ /خالہ/ مسلمانوں کے آنے کے بعد ہی ہندی بولیوں میں رائج ہوا ہوگا۔ لیکن /خالہ/ سے /خالہ کا گھر/ (عیش و آرام کی جگہ کے معنی میں) کب بنا یا کب رائج ہوا؟ کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ محاوروں/ کہاوتوں کی اصل تاریخ دھند لکے میں ہوتی ہے، (فارسی کے بڑے لغت Steingass میں 'خانۂ خالہ' کا ذکر نہیں ہے، Platts اس کو ہندی ترکیب بتاتا ہے)۔ ظاہر ہے کہ کبیر نے ان معمولی اظہاریوں کو کچھ اس خوبی سے برتا اور زبان میں ایسا پرویا کہ انھیں ہمیشہ کے لیے قائم کردیا اور نہ صرف قائم کردیا بلکہ بطور محاورہ imprint کردیا۔ زبان بنتی تو چلن سے ہے، لیکن بڑا شاعر ایسے پیرایے وضع کرتا ہے جو چلن پاکر زبان کا زیور بن جاتے ہیں۔ غالب کو بھی بارہا اس مرحلہ سے گزرنا پڑا، ورنہ کیوں کہتے کہ "آبگینہ تندیٔ صہبا سے پگھلا جائے ہے"۔ کبیر کے یہاں معمولی شبدوں کے پگھلنے اور غیرمعمولی اظہار بننے کا یہ عمل خاصا نمایاں ہے۔ ایسی کوئی نہ کوئی نشانی ہر جگہ نظر آجاتی ہے خاص طور پر اوپر کی مثالوں میں ذیل کے ٹکڑے توجہ طلب ہیں:

ع : پریم گلی ات سانکری تا میں دوودھ سمانہیہ

ع : جن ڈھونڈھا تن پایَیا

ع : دُبدھا میں دُوو گئے مایا ملی نہ رام

ع : ہیرا جنم امول تھا کوڑی بدلے جائے

ع : اب پچھتاوا کیا کرے چڑیاں چگ گئیں کھیت

ع : کالہہ کرے سو آج کر آج کرے سو اب

یہ اور ان جیسے سینکڑوں اقوال کا درجہ اب ضرب الامثال کا ہے جو بے ساختہ زبان پر آجاتے ہیں اور quote کیے جاتے ہیں۔ یہ زبان کے بے ساختہ اظہار کا حصہ ہیں۔ صرف اتنا نہیں بعض دوہے تو پورے کے پورے اجتماعی حافظے میں رچ بس گئے ہیں اور زبان کے خون میں شامل ہیں، جیسے:

جیوں تل ماہیں تیل ہے جیوں چقمق میں آگ
تیرا سائیں تجھ میں جاگ سکے تو جاگ

ہم گھر جارا آپنا لیا مُراڑا ہاتھ
اب گھر جاروں تاس کا جو چلے ہمارے ساتھ

کانکر پھاتر جوڑ کے مسجد دیئی بنائے
چڑھ ملا بانگ دے کی بہرا ہوئی خدائے

چلتی چکی دیکھ کے دیا کبیرا روئے
دوے پٹ بھیتر آئے کے ثابت گیا نہ کوئے

دُکھ میں سُمرن سب کریں سُکھ میں کرے نہ کوئے
جو سُکھ میں سُمرن کرے تو دکھ کاہے کو ہوئے

کبیر کے یہاں قول بانی یا کہاوت سازی کی یہ کیفیت خاصی عام ہے۔ لگتا ہے کہ کبیر کے تخلیقی ذہن کو قول سازی یا کہاوت وضع سے خاص مناسبت تھی۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ کبیر چونکہ کوئی پیشہ ور شاعر نہیں تھے، شاعری کی زبان یا اس کی ساخت کے تئیں ان کا جو بھی رویہ رہا ہوگا وہ شعوری سے زیادہ لاشعوری ہوگا۔ کبیر سامنے کے لفظوں کو لڑی میں پروتے ہیں، اور ایسی بظاہر سادہ لیکن گہری، شعری

منطق سے کام لیتے ہیں کہ 'کر جائے کام اپنا لیکن نظر نہ آئے' کے مصداق کبیر کی بات سیدھی دل میں اتر جاتی ہے۔ کبیر کی دیہاتی منطق میں کوئی اینچ پینچ نہیں، یہ چونکہ صدیوں کی دانش میں رچی بسی ہے، زبانوں پر چڑھ جاتی ہے۔ اور جو چیز زبانوں پر چڑھ جاتی ہو اس میں ضرب المثل کی کیفیت پیدا ہو جانا قرین قیاس ہے۔
کچھ اور مثالیں دیکھیے :

ماٹی کہے کمہار سے تو کا رَوندھے موئے
اک دن ایسا ہوئے گا میں رَوندھوں گی توئے

درلبھ مانس جنم ہے دیہہ نہ بارم بار
ترووَر جیوں پتا جھرے بہُر نہ لاگے ڈار

چلتی چکی دیکھ کے دیا کبیرا روئے
دوے پٹ بھیتر آئے کے ثابت گیا نہ کوئے

پات جھرنتا یوں کہے سن ترووَر بن رائے
اب کے بچھڑے نا ملیں دور پریں گے جائے

ساتھی ہمرے چل گئے ہم بھی چالن ہار
کاگد میں باقی رہے تاتے لاگی بار

کبرا آپ ٹھگائیے اور نہ ٹھگیے کوئے
آپ ٹھگا سکھ ہوت ہے اور ٹھگا دکھ ہوئے

ہتھی چڑھیے گیان کی سہج دلیچا ڈار
سوان (کتا) روپ سنسار ہے بھوسن دے جھک مار

باجن دیہو جنتری کل ککّہی مت چھیڑ
تجھے پرائی کیا پڑی اپنی آپ نبیڑ

جیسا ان جل کھایئے تیسا ہی من ہوئے
جیسا پانی پیجئے تیسی بانی ہوئے

مانگن مرن سمان ہے مت کوئی مانگو بھیک
مانگن تیں مرنا بھلا یہ ستگورو کی سیکھ

پڑھ پڑھ کے پتھر بھئے لکھ لکھ بھئے جو اینٹ
کبرا انتر پریم کی لاگی نیک نہ چھینٹ

کرتا تھا تو کیوں رہا اب کاہے پچھتائے
بووے پیڑ ببول کا آم کہاں سے کھائے

پوتھی پڑھ پڑھ جگ موا پنڈت ہوا نہ کوئے
ایکے اچھر پریم کا پڑھے سو پنڈت ہوئے

بڑا ہوا تو کیا ہوا جیسے پیڑ کھجور
پنچھی کو چھایا نہیں پھل لاگے اتِ دور

مورکھ کو سمجھاوتے گیان گانٹھ کو جائے
کوئلہ ہوئے نہ اوجرو سومن صابن کھائے

روکھا سوکھا کھائے کے ٹھنڈا پانی پیو
دیکھ پرائی چوپڑی مت للچاوے جیو

ان اشعار میں بہت سے ٹکڑے ایسے ہیں جو عام بول چال کا حصہ بن گئے ہیں اور صدیوں سے نہ صرف بطور اقول quote ہوتے ہیں بلکہ اظہار کی قوت بڑھانے کے لیے خود بخود زبان پر آجاتے ہیں اور ان سے نکتہ آفرینی کا حق ادا ہوجاتا ہے۔ مثلاً

ع : ماٹی کہے کمہار سے تو کا رَوندھے موئے

ع : ترو ور جیوں پتا جھرے بہُر نہ لاگے ڈار

ع : دو ے پٹ بھیتر آئے کے ثابت گیا نہ کوئے

ع : اب کے بچھڑے نا ملیں دور پریں گے جائے

ع : سوان روپ سنسار ہے بھوسن دے جھک مار

ع : تجھے پرائی کیا پڑی اپنی آپ نبیڑ

ع : مانگن مرن سمان ہے/ یا/ مانگن تیں مرنا بھلا

پڑھ پڑھ کے پتھر ہونا

ع : بووے پیڑ ببول کا آم کہاں سے کھائے

ع : اکے اچھر پریم کا پڑھے سو پنڈت ہوئے

ع : بڑا ہوا تو کیا ہوا......

ع : کوئلہ ہوئے نہ اوجرو سومن صابن کھائے

ع : دیکھ پرائی چوپڑی مت للچاوے جیو

صاف ظاہر ہے کہ ان سب اظہاریوں میں یا تو تمام و کمال ضرب الامثال کی شان ہے یا ایسی نکتہ آفرینی ہے جو زبان میں کثرت استعمال سے کہاوت، قول یا محاورہ بن جاتی ہے۔ ایسی مثالیں کبیر کے کلام میں ان گنت ہیں اور پوری شاعری میں دور دور تک بکھری ہوئی ہیں۔

کبیر کے کلام کی اس خوبی کے بارے میں حیران کن سوال یہی ہے کہ کیا ایسے اجزا کو کبیر نے اپنے زمانے کی رائج بولیوں یا زبان سے لیا اور اپنی شاعری کی جادوئی تاثیر سے انھیں رائج کردیا، یا یہ کہ کبیر سے پہلے تو زبان ان گھڑ اور خام تھی، یہ کبیر کی تخلیقیت کا اعجاز ہے کہ کبیر کے سوز دروں سے تپ کر خام زبان کندن بن گئی اور اس کا معمولی پن غیر معمولی پن میں یا اس کی سادگی پرکاری میں بدل گئی اور

وہی ان گھڑ اور خام زبان محاورے اور روزمرہ میں رواں ہوکر ضرب الامثال کی طرح دمکنے لگی۔ دیکھا جائے تو کبیر کی شاعری اس مفروضے کو توڑتی ہے کہ شاعری زبان سے ہے، زبان شاعری سے نہیں۔ کبیر سے پہلے یہ ان گھڑ ملواں زبان یا کھڑی بولی شاعری کی زبان کہاں تھی؟ کبیر نے اسے اپنی مسیحا نفسی سے شعری درجے پر فائز کردیا۔ کیا یہ حیران کن paradox نہیں کہ ''کچی'' زبان میں ''پکا'' یا بڑا شاعر پیدا ہوسکتا ہے؟ کیا زبان شاعری کو خلق کرتی ہے یا شاعری زبان کو خلق کرتی ہے؟ یعنی زبان مقدم ہے یا شاعری؟ یا یہ کہ زبان ہی تو شاعری ہے، زبان نہیں تو شاعری نہیں؟ کبیر کی شاعری کا بڑا کمال یہی ہے کہ وہ شعری زبان کے ان پہلے سے چلے آرہے تمام مفروضوں کو القط کرتی ہے اور نہ صرف نئے امثالی اظہارات کو وضع کرتی ہے بلکہ انھیں کھڑی بولی کی archeology کا ہمیشہ رہنے والا، جیتا جاگتا حصہ بھی بنادیتی ہے۔ یہ کبیر کے تخلیقی ذہن کا کرشمہ نہیں تو کیا ہے کہ اس نے اظہار کے ان گنت پیرایوں کو زبان میں نقش کردیا اور ایک خام اور ناپختہ زبان کو اپنی دلسوزی اور جادو بیانی سے لاکھوں کروڑوں لوگوں کے دلوں کی دھڑکن بنا کے عوامی چلن کی ایسی زبان بنا دیا جو صدیوں سے زندہ ہے، اور آج ہندوستان تو کیا پورے برصغیر کی عوامی زندگی کا کوئی تصور اس زبان کے بغیر مکمل نہیں۔

ایک آخری بات اور: کبیر کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ اپنا سارا مسالا روزمرہ کی زندگی سے لیتے ہیں، یعنی کمھار، دھوبی، بنکر، لوہار وغیرہ پیشوں یا سامنے کی دیہاتی زندگی سے جس سے ان کا واسطہ پڑتا تھا۔ ان کی تمثالیں، تشبیہیں، استعارے، امیجری سب کی سب گاؤں دیہات قصبات کی روزمرہ زندگی سے ہیں۔ ان کی شعری منطق کے سکیفائر بھی انھیں سرچشموں اور جڑوں سے آتے ہیں۔ لیکن پدوں اور ساکھیوں میں جہاں اُن کی زبان قدرے مختلف ہے، انھوں نے ویدوں اور اپنشدوں سے چلی آرہی قدیمی انکاری جدلیات کو بھی برتا ہے۔ سالک یا صوفی کا سب سے بڑا مسئلہ اس شعور کلی یا حقیقت مطلق کا شعور قائم کرنا یا اُسے لفظوں میں بیان کرنا ہے جو صفات وتعینات سے ماورا ہے۔ حقیقت مطلق یا نراکار کی تعریف کرنا گویا اس کی وحدت کو دوئی میں بدلنا ہے جو اس کی شان کے منافی ہے۔ زبان میں

دوئی لازم ہے کیونکہ زبان موضوع اور معروض کی تابع ہے اور حقیقت مطلق جو زبان سے ورا الورا ہے، زبان میں بیان نہیں ہو سکتی۔ اپنشدوں نے اس کے لیے انکار در انکار کی راہ اپنائی ہے جسے بعد میں بودھی مفکر ناگارجن نے شونیتا کے ذریعے مزید استحکام بخشا۔ روحانی تجربے کو بیان کرنے یا ذات مطلق کی توصیف کرنے کے لیے جوگیوں سنتوں اور فقیروں نے اکثر Language of Unsaying کا سہارا لیا ہے۔ جسے Apophasis بھی کہا جاتا ہے۔ کبیر اپنے پدوں میں اکثر اس Language of Unsaying کا سہارا لیتے ہیں۔ ایسے ٹکڑے شعری طور پر نہایت کیف آور اور پرتاثیر ہیں۔ ان میں زبان کی حدود اور جکڑ بندی کو ٹھکراتے ہوئے ایسی وحدت مطلق پر اصرار ہے جو زبان و بیان سے ورا الورا ہے اور جس کے حضور زبان بے بسِ محض ہے۔ میں صرف دو مثالیں پیش کرتا ہوں:

سکھیاں واگھر سب سے نیارا جنہ پورن پُرکھ ہمارا
جنہہ نہہ سُکھ دُکھ ساچ جھوٹھ نہ پاپ نہ پُن پسارا
نہہ دن رین چند نہہ سورج بنا جوت اجیارا
نہہ تنہہ گیان دھیان نہہ جپ تپ بید کتیب نہ بانی
کرنی دھرنی رہنی سہنی یہ سب وہاں ہرانی
گھر نہہ اگھر نہ باہر بھیتر پنڈ برہمنڈ کچھو ناہیں
پانچ تتو گن تین نہیں تنہہ ساکھی سُبد نہ تاہیں
مول نہ پھول بیل نہیہ بیجا بنا برچھ پھل سوہے
اوہم سوہم اردھ اُرد نہہ سواسا لیکھن کو ہے
نہہ نِرگن نہہ سرگن بھائی نہہ سوچھم استھول
نہہ اچھر نہہ اوگت بھائی یہ سب جگ کے بھول
جہاں پُرکھ تنہواں کچھ ناہیں کہہ کبیر ہم جانا
ہمری سین لکھے جو کوئی پاوے پد نروانا

(اے سہیلی وہ گھر سب سے نیارا ہے جہاں ہمارا پورن پُرکھ ہے

وہاں سکھ دُکھ پاپ پُن سچ جھوٹ وغیرہ کچھ نہیں ہے
نہ وہاں دن ہے نہ رات نہ چاند ہے نہ سورج، بغیر جوت اُجالا ہو رہا ہے
وہاں گیان دھیان جپ تپ، وید، قرآن یا کوئی بانی نہیں ہے
وہاں کرنی دھرنی، رہنی سہنی سبھی گم ہو جاتی ہیں
وہ نہ مکان ہے نہ لامکانیت نہ وہاں اندر باہر، جسم جہاں وغیرہ کچھ نہیں
وہاں پانچ عناصر نہیں ہیں نہ تین اوصاف، نہ وہاں دوہے ہیں نہ شبد
وہاں جڑ نہیں ہے نہ پھول نہ بیل نہ بیج، وہاں بغیر پیڑ کے پھل ہیں
نہ وہاں اوم ہے نہ سوہم، اونچا نیچا کچھ نہیں، بس سانس ہی ہے
نہ وہ باوصف خدا ہے نہ بے وصف نہ وہ لطیف ہے نہ کثیف
نہ وہ لافانی ہے نہ نافہمیدہ، یہ سب باتیں تو دنیا کے بھرم ہیں
جہاں پُرکھ ہے وہاں کچھ نہیں ہے، کبیر کہتے ہیں کہ یہ ہم نے جانا ہے
ہمارا اشارہ اگر کوئی سمجھے تو اسے نروان یعنی دنیا سے نجات مل جائے)

☆ ☆ ☆

نا میں دھرمی نانہہ ادھرمی نا میں جتی نہ کامی ہو
نا میں کہتا نا میں سنتا نا میں سیوک سوامی ہو
نا میں بندھا نا میں مکتا نا نربندھ سربنگی ہو
نا کا ہو سے نیارا ہو نا کاہو کا سنگی ہو
نا ہم نرک لوک کو جاتے نا ہم سرگ سدھارے ہو
سب ہی کرم ہمارا کیا ہم کرمن تے نیارے ہو
یہ مت کوئی برلا بوجھے جو ست گورو ہو بیٹھے ہو
مت کبیر کا ہو کو تھاپے مت کا ہو کو میٹے ہو

(نہ میں دھرم والا ہوں نہ ادھرمی نہ پرہیزگار ہوں نہ شہوت زدہ
نہ میں کہتا ہوں نہ سنتا ہوں نہ مالک ہوں نہ خدمت گار

نہ میں بندھا ہوں نہ آزاد ہوں نہ مکمل رہائی یافتہ
میں نہ کسی سے علاحدہ ہوں نہ کسی کے ساتھ ہوں
نہ ہم نرک جاتے ہیں نہ سورگ کو جاتے ہیں
سب کرم ہمارے کیے ہوئے ہیں پھر بھی ہم ان سے علاحدہ ہیں یعنی ان کے پھل سے بے نیاز ہیں
یہ بات کوئی خاص آدمی ہی سمجھ سکتا ہے جو سچا مرشد ہو
اے کبیر! نہ کسی اصول کو قائم کر اور نہ ہی کسی کی تردید کر)

☆ ☆ ☆

آخر میں اس بے مثل پد کا ذکر بھی ضروری ہے جس میں ذات مطلق کا نہیں بلکہ ذات انسانی (ذات انفرادی) یا خودی کا ذکر ہے جو اول و آخر فنا و بے ثبات ہے۔ یہ گویا سکہ کا دوسرا رخ ہے۔ اس میں جو دردمندی، دلسوزی، محویت، گداز اور ترفع ہے وہ پڑھنے اور محسوس کرنے سے تعلق رکھتا ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ عالمی ادب میں بھی اس موضوع پر اس طرح کا بے پناہ اظہار کم ہوگا۔ یہاں کبیر نے بالکل ایک اچھوتا پیرایہ اختیار کیا ہے۔ 'نکاریت' کو یہاں ہاتھ بھی نہیں لگایا۔ کاتنے اور بننے کی اصطلاحیں تو کبیر کے یہاں جہاں تہاں ہیں، لیکن اس پد میں تمام و کمال انھیں کو برتا ہے اور بنکروں کے تانے بانے، کپڑے اور کرگھے کی تمثالوں ہی کے ذریعے استعاراتی طور پر ساری بات کچھ اس طرح کہی ہے کہ چند مصرعوں کا یہ متن تحیّر کا طلسم کدہ بن گیا ہے:

جھینی جھینی بینی چدریا
کاہے کے تانا کاہے کے بھرنی کون تار سے بینی چدریا
اِنگلا پنگلا تانا بھرنی سکھمن تار سے بینی چدریا
آٹھ کنول دل چرخہ ڈولے پانچ تت گن تینی چدریا
سائیں کو سیت ماس دس لاگے ٹھوک ٹھوک کے بینی چدریا

سو چادر سُر نرمُنی اوڑھے اوڑھ کے میلی کینی چدریا
داس کبیر جتن سے اوڑھی جیوں کی تیوں دھر دینی چدریا

(بہت نازک چادر بُنی گئی ہے
اس چادر میں تانا بانا کیا ہے اور کس تار سے یہ بُنی گئی ہے
اڑا اور پنگلا ناڑیوں کا تانا بانا ہے اور سوشومنا ناڑی کے تار سے بُنی گئی ہے
آٹھ پنکھڑیوں کے کمل کا چرخا گھومتا ہے، اس چادر میں پانچ عنصر اور تین گُن ہیں
سائیں کو اسے تیار کرنے میں دس مہینے لگے، خوب ٹھونک ٹھاک کر چادر بُنی ہے
اس چادر کو دیوتاؤں، منیوں اور انسانوں نے پہنا اور پہن کر گندا کر دیا
داس کبیر نے اسے سنبھال کے اوڑھا اور پھر بعد میں جیوں کا تیوں واپس دھر دیا)

کبیر کی شاعری میں جو قوت شفا ہے اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو۔ کبیر نے معاشرے کی مسیحائی کی، لیکن مسیحائی کا یہ عمل دوہرا ہے۔ یعنی بالواسطہ طور پر ہی سہی کبیر نے 'ہندستانی' زبان کی بھی مسیحائی کی اور اسے ہمیشہ کے لیے قائم کر دیا۔

○

انیس کی معجز بیانی: تہذیبی جہات

انیس کے شعری کمالات کا جائزہ لیتے ہوئے نہیں بھولنا چاہیے کہ وہی زمانہ جو لکھنؤ میں غزل میں ناسخیت کے عروج یعنی ہیئتی میکانکیت اور تغزل و تاثیر کے نسبتاً فقدان کا زمانہ ہے، بہت سی دوسری اصناف میں فروغ و بالیدگی اور تاریخی و تخلیقی تبدیلیوں کے اعتبار سے نہایت زرخیز زمانہ ہے، اگرچہ بہت سی تبدیلیوں کے محرک انھیں خاندانوں کے شعرا تھے جو دہلی سے لکھنؤ منتقل ہوئے تھے۔ ہرچندکہ ادبی تاریخ میں بہت سی تبدیلیوں کی تاویل معیار رسیدگی کے اعتبار سے کی جاسکتی ہے، لیکن یہ بات حیران کن نہیں تو کیا ہے کہ اُسی زمانے میں جہاں میکانکی اور غیر تخلیقی ناسخیت کی جکڑبندی اپنے عروج کو چھو رہی تھی، مرثیہ، مثنوی اور داستان گوئی میں تخلیقی زرخیزی کے ایسے ایسے کارنامے وجود میں آئے جن کی کوئی نظیر نہ تو اس سے پہلے کے زمانوں میں ملتی ہے، اور نہ ہی بعد کے زمانوں میں۔ گویاکہ ہندستانی کلچر میں جس افتاد ذہنی اور مزاج کو 'لکھنویت' کہا گیا ہے (جس کی مثبت تعریف ہنوز کم ہی کی گئی ہے) مرثیہ، مثنوی اور داستان گوئی کی بے مثال ترقی کا گہرا تعلق اُسی تہذیبی سائیکی سے تھا جس نے غزل میں میکانکیت کو فروغ دیا تھا۔ یہ تاریخ کا عجوبہ نہیں تو کیا ہے کہ اردو کی شاہکار مثنویاں خواہ سحرالبیان ہو یا گلزارنسیم یا مرزا شوق کی زہرعشق اور دیگر مثنویاں، ان سب کا تعلق اسی زمانے سے ہے۔ یہی معاملہ داستان گوئی اور طلسم ہوشربا اور فسانہ آزاد کا ہے جن کی تخلیقیت ہر اعتبار سے مثالی درجہ رکھتی ہے۔ مزید یہ کہ یہی زمانہ اردو میں داستان سے ناول کی طرف گریز کا بھی ہے۔ اور معجزوں کا معجزہ تو مرثیہ کی تاریخ میں رونما ہوا یعنی وہی مرثیہ جو اس سے پہلے گھٹنوں کے بَل

چل رہا تھا، وہ دیکھتے ہی دیکھتے تخلیقی فروغ، معیار رسیدگی اور فنی کمال کی اُس بلندی کو پہنچا کہ کہا جاسکتا ہے کہ انیس اور ان کے معاصرین نے اپنے زور بیان، پرواز تخیل اور کمال فن سے گویا جمالیاتِ شعری کی سب سے اونچی چوٹی یعنی ایورسٹ کو چھولیا۔ ہر چند کہ مرثیہ اس کے بعد بھی لکھا جاتا رہا اور آج بھی کہا جارہا ہے، اساتذہ فن کے اپنے اپنے کمالات اپنی جگہ، وہ زمانہ تو کیا اُس کی پرچھائیں بھی اس کے بعد کہیں دیکھنے کو نہیں ملتی۔ صنف مرثیہ کا یہ فروغ اور انیس کی معجز کاری جس نے مرثیہ کے زیادہ تر تخلیقی امکانات کو ہمیشہ کے لیے exhaust کردیا، تاریخ میں اپنی مثال آپ ہیں۔ اگر یہ صحیح ہے تو انیس شناسی کا سب سے بڑا سوال یہ ہے کہ کیا اس کا گہرا تعلق اس تہذیبی سائیکی، اس شعریات اور اُس ادبی جمالیات سے نہیں تھا جو اپنے زمانے کی تشکیل تھی اور اپنے زمانے کے ساتھ خاص تھی؟

مطالعہ انیس میں یہ بنیادی سوال ہمیشہ راقم الحروف کے پیش نظر رہا ہے اور انیس شناسی یا مرثیہ کے ضمن میں اب تک میں نے جو کچھ عرض کیا ہے، اس کا کچھ نہ کچھ تعلق اس سوال سے ضرور رہا ہے۔ اور اس بارے میں میرا تجربہ یہ ہے کہ انیس کے کمال فن، یعنی معجز بیانی اور تخلیقیت کی جو جہتیں تہذیبی زاویۂ نظر سے کھلتی ہیں، وہ کسی اور طرح ممکن نہیں۔ مثلاً جس طرح فقط موضوعی عقیدت سے ادبی متن کے مسائل حل نہیں ہوسکتے اور سب سوالوں کے جواب نہیں ملتے، اسی طرح مجرد ادبی یا مجرد ہیئتی تجزیے سے بھی اُن تمام بھیدوں کو پانا آسان نہیں ہے جو کلچر، زبان اور تخلیقی ذہن کے باہمی تعامل (عمل در عمل) سے تشکیل پذیر ہوتے ہیں۔ شاعری میں جس چیز کو معجز بیانی کہتے ہیں اگر وہ فقط ہیئتی ہوتی تو معجز بیانی ہو ہی نہیں سکتی کیونکہ ادب تہذیب کا چہرہ ہے، اور پوری کی پوری تہذیبیں اور زمانے اسی چہرے سے ہمارے روبرو ہوتے ہیں۔ تاریخ تو فقط خاکہ ہے نقوش رفتہ کا، زمانے زندہ رہتے ہیں تو فقط شاعری میں، اور زمانے بولتے ہیں تو فقط شاعری میں۔ انیس کا وہی مطالعہ سچا اور کھرا ہے جس میں ان کی تخلیقیت تاریخ کی روح اور کلچر کے جوہر کی زبان بن جاتی ہے اور اُسے آنے والے ہر زمانے کے لیے زندۂ جاوید بنا دیتی ہے۔

مجرد ادبی مطالعہ کی بہترین مثال شبلی کی موازنہ انیس و دبیر ہے جس میں زیادہ

توجہ فصاحت و بلاغت کے حوالے سے کی گئی ہے۔ اس سے بہتر بحث انیس کے کمال فن کی داد دینے کے لیے کسی سے نہ بن پڑی۔ میں کہتا رہا ہوں کہ نقد انیس ایک صدی سے اسی راہ پر گامزن ہے۔ فلسفہ کی دنیا کی طرح ادبی نقد کی دنیا میں بھی کبھی کبھی ایک قدم بڑھانا گویا بہت بڑا فاصلہ طے کرنا ہوتا ہے۔ یہ بہت کم سوچا گیا ہے کہ بجائے خود فصاحت و بلاغت کا تصور شعریات کا حصہ ہے اور خود شعریات تشکیل ہے تہذیب اور معاشروں کے ذہن و مزاج کی جو static نہیں ہوتے اور تہذیبوں کے آر پار بدل جاتے ہیں۔ انیس کو کیا تصورات ورثے میں ملے اور انیس کی تخلیقیت نے اُن کو کیا جمالیاتی بلندی عطا کی (جو اُن کی معجز بیانی کا حصہ ہے)، نقد انیس کا اگلا سفر غالباً اس راہ میں ہوگا اور ہونا بھی چاہیے۔

دوسرے یہ کہ شاعری ہرچند کہ نہ فلسفہ ہے نہ مذہب، لیکن شاعری کا گہرا تعلق فلسفے سے بھی ہے اور مذہب سے بھی۔ بڑے فنکار کی ایک پہچان یہ ہے کہ اگر اس کے جہان شعر کا تعلق کسی عقیدے سے ہے تو وہ اس کی حدود کو ایسی وسعت اور بالیدگی عطا کرتا ہے کہ عقیدہ مذہبی تحدید سے ماورا ہوکر آفاقیت اور انسانیت کی آواز بن جاتا ہے اور زمان و مکاں سے بے نیاز ہوکر اُس وسیع تر دردمندی میں ڈھل جاتا ہے جو میراثِ آدم ہے۔ یوں ایک مذہبی نشان sign یا موٹف یکسر سیکولر ہوجاتا ہے۔ اس پر بعض لوگوں کو اعتراض ہوسکتا ہے لیکن مذہب کو غیرمذہبی بنانا ادب کا کمال ہے۔ مذہب کا مقام بلند سہی، لیکن ادب کی دنیا یہی بتاتی ہے کہ ادب عقیدے، فلسفے، سیاست، نظریے سب سے آگے جاتا ہے، اس لیے کہ جہاں مذہب کی اپیل فقط عقیدت مند کے لیے ہوتی ہے، شاعری کی اپیل سب کے لیے یعنی پوری انسانیت کے لیے ہوتی ہے، اور انیس نے یہی کام کیا کہ اُسوہ شبیری کی حق شناسی اور دردمندی کی دولت کو اردو شاعری کی حق شناسی اور دردمندی کے آفاق میں ہمیشہ کے لیے بدل دیا۔ انیس کے بعد حالی ہوں، چکبست یا اقبال، جوش ہوں یا محمد علی جوہر، جاں نثار اختر یا علی سردار جعفری بیسویں صدی کی نظم گوئی پر انیس کا تخلیقی اثر صاف دیکھا جاسکتا ہے، فکشن میں قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کے فن کو اس وقت تک سمجھا ہی نہیں جاسکتا جب تک اس تخلیقی سائیکی کو نظر میں نہ رکھا جائے جو روایت

میں تہہ نشیں تو تھی، لیکن جس کی دردمندی کو ادب کی آفاقی دردمندی کی دولت انیس نے دی، اور اسے ادبی تخلیقی روایت کا زندہ دھڑکتا ہوا حصہ بنا دیا۔

یہ تخلیقی اثرات نظم نگاری اور فکشن کے علاوہ غزل پر بھی پڑتے رہے ہیں۔ انیس سے پہلے ان میں کچھ حصہ خدائے سخن میر تقی میر کا بھی ہے، اور انیس کے بعد سب سے زیادہ اثر اقبال کی شاعری کا ہے کہ امام حسین کی شہادت اور اسوۂ شبیری کی روایت اردو کی احتجاجی شاعری کے قلب کی دھڑکن بن گئی۔ یہ وہ مسئلہ ہے جس کو راقم الحروف نے اپنی کتاب ''سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ: جدید اردو شاعری کا تخلیقی رجحان'' میں نشان زد کرنے کی کوشش کی ہے۔ بلا کسی خودنمائی کے عرض کرنا چاہتا ہوں کہ اس سے پہلے ہم عصر شاعری کے حوالے سے یا احتجاجی شاعری کے حوالے سے کسی کی نظر اس طرف نہ کی گئی تھی۔ عرض کرنے کا مقصد یہ ہے کہ یہ تخلیقی جہت بھی اس لیے سامنے آئی اور نشان زد ہوسکی کہ متن کو مجرد متن کے طور پر نہیں بلکہ تہذیبی تخلیقی سائیکی اور زمانے اور کلچر کی تشکیل کے طور پر دیکھنے کی کوشش کی گئی۔ اس بات کو سب نے تسلیم کیا کہ احتجاجی شاعری بالخصوص معاصر غزل کی احتجاجی شاعری میں یہ لے خاصی نمایاں ہے جس کے نشانات تو منیر نیازی اور پروین شاکر کے یہاں دیکھے جاسکتے تھے، لیکن جس کو شعری رجحان کی شکل افتخار عارف اور عرفان صدیقی نے دی، اور جس کا اثر ہند و پاک کے کم و بیش تمام شعرا پر آج بھی دیکھا جاسکتا ہے۔

اس کے بعد میں ان دو اہم مسائل پر توجہ دلانا چاہوں گا جو پچھلی ربع صدی سے یعنی 76-1975 سے میرے مطالعے کا موضوع رہے ہیں جب برصغیر کے طول و عرض میں انیس صدی منائی گئی تھی۔ ہرچندکہ ان امور کا تعلق حیطۂ نقد سے نہیں، تاہم بطور پس منظر کے ان کے ذکر میں مضائقہ بھی نہیں کہ کل ہند مرکزی انیس صدی کمیٹی کے سکریٹری کی حیثیت سے راقم الحروف نے دو مہتم بالشان ہند و پاک سیمینار منعقد کیے جن میں سے ایک کا افتتاح اس وقت کے صدر جمہوریۂ ہند مرحوم فخرالدین علی احمد نے فرمایا اور دوسرے کا مرکزی وزیر تعلیم پروفیسر نورالحسن نے کیا اور بعد میں راقم الحروف نے مقالات پر مبنی کتاب ''انیس شناسی'' شائع کی جس میں آل

احمد سرور، علی سردار جعفری، صالحہ عابد حسین، علی جواد زیدی، نائب حسین نقوی، شہاب سرمدی، شبیہہ الحسن، انتظار حسین، وحید اختر، ظ انصاری، نیر مسعود، اکبر حیدری کاشمیری، زاہدہ زیدی، مجیب رضوی، شارب ردولوی اور راقم الحروف کے بطور خاص لکھے گئے مقالات شریک ہیں۔ تعجب ہے کہ پچیس برس گزرنے کے بعد بھی انیس شناسی کی راہ میں اہل نظر کا کوئی اور مجموعہ نقد ہنوز منظرِ عام پر نہیں آیا جس کی اشد ضرورت ہے، کیونکہ بازگوئی کی طرح نقد میں بھی باز مطالعے کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

بہر حال جن مسائل پر میں برابر توجہ منعطف کرانے کی کوشش کرتا رہا ہوں، ان میں سے ایک کا تعلق مرثیہ کے ناتخیت سے ٹکر لینے اور اُس کی شرائط پر اس کو شکست دینے سے ہے ورنہ اس تہذیبی فضا میں میکانکی غزل کو جو مرکزیت حاصل تھی اس میں تخلیقی مرثیے کا ابھرنا اور اس کا قائم ہونا محال تھا۔ انیس نے یہ کام ناتخیت کے اجزا کی تقلیب سے کیا اور نہ صرف مرثیہ میں مسدس کے بند کو قصیدے کا ہم پلہ بنا دیا بلکہ تغزل کی دردمندی اور گداز کو بھی اس میں گوندھ کر مسدس کو ایسی تخلیقی شکل دے دی جو حد درجہ اثر انگیز اور مقبول خاص و عام ہوگئی۔

میرے دوسرے مسئلے کا تعلق انیس کی کردارنگاری کی اس تہذیبی جہت سے ہے جسے بعض ناقدین بالعموم مرثیہ کے کرداروں کو اودھ کی معاشرت کے قالب میں پیش کرنا اور ان کا غیر حقیقت پسندانہ ہونا کہتے ہیں، اور راقم الحروف جسے زبان کے تمام تخلیقی امکانات کا بروئے کار لانا اور اعلیٰ پائے کی فنکاری کی ناگزیریت قرار دیتا ہے۔ تعجب ہے کہ یہ بات کسی نے نہیں سوچی کہ بڑے سے بڑا فنکار بھی زبان کے استعمال میں اتنا آزاد نہیں ہوتا جتنا سمجھا جاتا ہے، کبھی کبھی وہ زبان کو نئی گرامر ضرور دیتا ہے جس کا مطلب ہے زبان کے کسی سوئے ہوئے حصے کو جگانا، لیکن زبان کا خزانہ اُس کا بھی وہی ہوتا ہے جو زبان بولنے والے سب کا یعنی اہل زبان کا ہوتا ہے۔ زبان کا خزانہ ہمیشہ دیا ہوا ہوتا ہے (Always already given) اسی پرانے خزانے میں سے فنکار کی تخلیقیت نئی نئی شکلیں خلق کرتی ہے جو جادو جگاتی ہیں۔ لیکن یاد رہے کہ کلچر زبان میں کھُدا ہوا ہے، زبان ایک نظام نشانات Sign System ہے

جس کا اپنا جبر ہے جس سے کوئی صرف نظر نہیں کرسکتا۔ انیس کے معترضین نے اردو Sign System کی نوعیت و ماہیت پر کبھی غور ہی نہیں کیا ورنہ اعتراض کی گنجائش ہی نہ تھی۔ بڑا فنکار زبان کے زیادہ سے زیادہ تخلیقی امکانات کو بروئے کار لانا چاہے گا تو اس زبان کے Signs، اس کی ترکیبیں، اس کے روزمرہ، اس کے محاورے، اس کے آداب و اطوار، اس کے انداز تخاطب، اس کی دعائیں، نشست و برخاست، رسوم و رواج، غرض جو بھی زبان کے Sign System کا حصہ ہیں، لامحالہ ان سب کو ہی بروئے کار لائے گا۔ گویا مسئلہ 'بولے وہ ہاتھ جوڑ کے عباس نامور' یا 'بہنوں کو نیگ لینے کی حسرت ہی رہ گئی' یا 'صندل سے مانگ بچوں سے گودی بھری رہے' جیسے اظہارات کا نہیں بلکہ زبان کے سانس لیتے ہوئے زندہ دھڑکتے ہوئے لہجے سے تخلیقی کام لینے کا ہے جو اُس تہذیب و معاشرت سے گُتھا ہوا تھا جس کو بالعموم 'اودھ کلچر' کہا جاتا ہے۔ اس تہذیبی Ethos 'قالب' سے زبان کو الگ کرنا گویا زبان کو نرس اور Flat کرنا تھا۔ کوئی عظیم فنکار ایسا نہیں کرسکتا۔ انیس نے ایسا نہیں کیا۔ چنانچہ اس سے انیس پر اعتراض کا نہیں بلکہ انیس کی عظمت کا پہلو نکلتا ہے کہ انیس نے زبان کو اس کے تمام تخلیقی امکانات کے ساتھ اس درجۂ حرارت پر استعمال کیا جو زندگی کی دردمندی کی ترسیل کے لیے ضروری تھا ورنہ ہر شے Flat ہو جاتی۔ چنانچہ وہی عرب کردار جو تاریخی خاکہ بھر تھے، انیس کے یہاں غیر معمولی طور پر جیتے جاگتے اور دکھ کا بوجھ ڈھوتے ہوئے حق کی پاسداری کے لیے اُس قربانی کے حصے دار نظر آتے ہیں جو انسانیت کی تاریخ میں فقیدالمثال ہے۔ تاریخ میں غیر معمولی کو غیر معمولی کہہ دینا کافی ہے لیکن ادب میں فقط اسمائے صفت سے یعنی فقط غیر معمولی کہہ دینے سے کام نہیں چلتا، یہاں اس کا غیر معمولی پن دکھا دینا اور اسے محسوس کرا دینا ضروری ہے ورنہ خالی لفظوں کی ضربوں سے کچھ نہیں ہوتا۔ روسی مفکر شکلووسکی کا کہنا ہے کہ ادب میں پتھر کو پتھر کہنے سے کام نہیں چلتا۔ شے کا شے ہونا ادب میں ضروری نہیں بلکہ اس کے شے پن یعنی پتھر کے پتھریلے پن کو محسوس کرا دینا تا کہ حواس جو زبان کو روزمرہ برتنے کے روٹین سے گند ہوجاتے ہیں اور لفظ بے اثر ہوجاتے ہیں وہ ایک بار پھر زندہ ہو اٹھیں اور فن کا چلتا ہوا جادو بن جائیں۔ زبان کو جگانا اور زندہ بنانا بڑے

فنکاروں کا منصب ہے، انیس نے یہی بڑا کام کیا اور اثر و تاثیر اور گداز و سوز کا ایسا جادو جگایا جو اس وقت بھی لاجواب تھا اور وقت کے محور پر ہمیشہ کے لیے لازوال ہے۔

○

فیض کو کیسے نہ پڑھیں

(ایک پس ساختیاتی رویہ)

یعنی فیض کو کیسے نہ پڑھیں۔ اس کے بغیر تو چارہ نہیں، یا فیض کو کیسے نہیں پڑھنا چاہیے، یعنی فیض کی قرأت کیسے نہیں کرنا چاہیے، یہاں مقصود موخرالذکر ہے لیکن مضارع کے ساتھ کہ کیسے نہ پڑھیں، آمرانہ 'چاہیے' کے ساتھ نہیں۔ خاکسار کو منفی زمرہ اختیار کرنے کا شوق نہیں ہے، لیکن اگر کہا جاتا کہ 'فیض کو کیسے پڑھیں' — تو یہ تجویزیہ (Prescriptive) ہوتا، اور تجویزیہ تنقید کا مسلک نہیں ہے۔ ویسے ان لوگوں کی کمی نہیں جو مسلسل یہی کام کرتے ہیں، یہ دوسری بات ہے کہ انھیں اس کا احساس نہ ہو کہ اس سے نہ تنقید کا بھلا ہوتا ہے نہ ادب کا۔ بہرحال سوال یہ ہے کہ فیض کو تو برابر پڑھا جاتا ہے اور ان کی مقبولیت کا گراف بھی ہنوز قائم ہے، اور اس میں بھی کوئی مضائقہ نہیں کہ ایک تحریک کے نام لیوا اپنی نظریاتی عدم مطابقتوں پر پردہ ڈالنے کے لیے فیض کی شاعری کو ڈھال کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ مقبولیت کے اپنے خطرات بھی ہیں، اس لیے کہ مداحوں کی بھیڑ میں اکثریت ان لوگوں کی ہوتی ہے جو نہیں جانتے کہ وہ ممدوح کو کس لیے چاہتے ہیں کیونکہ وہ اس لیے چاہتے ہیں کہ دوسرے چاہتے ہیں۔ فیض کی شہرت پچھلے پچاس برسوں میں قائم ہوئی ہے اور یہ کوئی معمولی مدّت نہیں ہے۔ اس دوران فیض پر کچھ نہ کچھ تو لکھا ہی گیا ہے، لیکن اُن کے چاہنے والوں میں کم از کم وہ لوگ جو سخن فہمی کا دعوا رکھتے ہیں، انھوں نے فیض کی قدرشناسی اور اصل فیض کی شناخت کے حوالے سے کیا لکھا ہے، اس کو دیکھا جائے تو مایوسی ہوتی ہے۔ جو لوگ اس علاقے کے مسافر نہیں ہیں، خدا بھلا کرے ہماری تنقیدی فضا کا جو دراصل ہمارے مزاجوں کا عکس ہے کہ ان کی تحریروں کو تو یوں بھی

پایۂ اعتبار حاصل نہیں، لیکن جو کچھ 'سرکاری مداحوں' نے لکھا ہے، اس میں کتنا اس پایے کا ہے کہ اس سے فیض کی سچی قدر سنجی کا حق ادا ہو۔ تعریف کرنے میں کوئی حرج نہیں، تعریف فیض کا حق ہے، لیکن فیض کی شاعری کا یہ بھی تو حق ہے کہ وہ اہلِ نظر سے خراج وصول کرے۔ سوال 'مدلل مداحی' کا نہیں مدلّل تنقید کا ہے۔ قصیدے میں دلیل نہیں ہوتی، نہ ہی ہجو میں دلیل ہوتی ہے، اس لیے دونوں تنقید سے خارج ہیں۔ یاروں نے قصیدوں کے انبار لگا دیے ہیں، اس لیے کہ قصیدے کے لیے متن کی قرأت (Reading) ضروری نہیں۔ قصیدہ کچھ تو توقعات کی بنا پر کہا جاتا ہے، کچھ مفادات کی رو سے، اور کچھ قدرتِ بیان کے اظہار کی وجہ سے، اس اعتبار سے دیکھیں تو فیض ہماری ہمدردی کے خاصے مستحق ہیں۔

مقبولیت میں متعدد عوامل کا ہاتھ رہتا ہے۔ شخصیت کا طلسم، سوانحی کوائف (بالخصوص اگر اس میں حبس و زنداں یا ایسا کوئی مرحلہ درپیش ہو)، سماجی مرتبہ، کسی لابی یا مسلک سے وابستگی، مغنّیوں کی نغمہ سرائی، وغیرہ وغیرہ لیکن جب تاریخ کا ظالم ہاتھ فاصلہ پیدا کرتا ہے تو چند برساتوں کے بعد سب داغ دھبّے دُھل جاتے ہیں، اور باقی رہتی ہے متن کے 'بے داغ سبزے کی بہار' اور یہی وہ سرزمین ہے جس کی سیاحت فیض کے سچے چاہنے والوں نے کم کی ہے، اور اگر کی ہے تو سرسری کی ہے، کیونکہ سچی شاعری میں تو ہر جا جہانِ دیگر ہوتا ہے، لیکن جب تنقید خود کو ایک جہاں پر بند کرلے تو طلسماتِ شعر کا در کیسے وا ہوسکتا ہے۔ اس سے پہلے میں فیض کے جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام کی بنیادی ساختوں سے اپنی کم فہم کے مطابق گفتگو کرچکا ہوں، اس کو دہرانے کی ضرورت نہیں۔ زیرِنظر تحریر میں البتہ مختصراً یہ اشارہ کرنا مقصود ہے کہ متن کو پڑھتے ہوئے حاضر لفظوں کے ساتھ متن کی خاموشیوں (Silences) اور غیر موجودگیوں (Absences) کو بھی نظر میں رکھنا ضروری ہے، ان معنی میں جن معنی میں انھیں اہم مارکسی نقاد پیئر ماشیرے یا غیر مقلّد تنقید کے امام رولاں بارتھ نے استعمال کیا ہے، اور ایسا کرنا فیض کے یہاں معنیاتی نظام کی کشمکش یا آئیڈیولوجی کی جدلیاتی آویزش کو سمجھنے کے لیے بھی ضروری ہے۔

آئیڈیولوجی کے بارے میں واضح رہے کہ یہاں آئیڈیولوجی سے مراد عقاید و

خیالات کا مجموعہ (Treatise) یا کوئی ضابطہ بند نظریہ نہیں بلکہ انسانی معمولات اور سرگرمیوں کی وہ سطح جس پر عملاً انسان اپنے سماجی وجود کا اثبات کرتا ہے اور زندگی کرتا ہے، یعنی اُن معنی میں جن معنی میں مشہور فرانسیسی مارکسی مفکّر لوئی آلتھیو سے نے مارکس کی نئی تعبیر کرتے ہوئے آئیڈیولوجی کا تصور دیا ہے جس کی رو سے آئیڈیولوجی سماجی تشکیل (Social Formation) میں معاشیاتی سطح (Economic Level) اور سیاسی سطح (Political Level) کے ساتھ مل کر عمل آرا ہوتی ہے۔ اگرچہ آخراً قادرانہ حیثیت معاشیاتی سطح کو حاصل ہے، لیکن سماجی تشکیل کی یہ تینوں سطحیں یا معمولات کے زمرے جو باہمدگر مربوط بھی ہیں اور متاثر بھی کرتے ہیں، بالعموم خودمختار (Autonomous) ہیں، اور خود مختارانہ طور پر کارگر رہتے ہیں۔ آئیڈیولوجی کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ سماجی تشکیل میں ایک سِرے پر آئیڈیولوجی ہے، دوسرے پر سائنس، اور بیچ کے درمیانی فاصلے پر ادب اور آرٹ۔ یہ اہم ہیں اپنے اثرات (Effects) کی وجہ سے، یعنی سائنس سے Knowledge Effect آئیڈیولوجی سے Ideological Effect اور ادب سے Aesthetic Effect پیدا ہوتا ہے، اور یہ آخری Effect فیض کی شاعری کی کلید ہے۔ یہ تینوں زُمرے بالائی ساخت (Super Structure) میں اپنے طور پر خود مختارانہ کردار ادا کرتے ہیں، لیکن ایک دوسرے پر منطبق (Overlap) بھی ہوجاتے ہیں، یعنی تعین کنندہ (Determinant) کا رول بھی ادا کرتے ہیں، اور عدم مطابقتوں اور تضادات (Inconsistencies and Contradictions) کی آویزش اور اس کے حل (Resolve) کی عمل آوری بھی کرتے ہیں۔[1] یہاں زیادہ تفصیل میں جانے کا موقع نہیں، دیکھنا یہ ہے کہ فیض کا متن بالعموم کس طرح پڑھا جاتا ہے، اور کیا یہ عام قرأت ادھوری قرأت نہیں۔

مظہریت کے ایک اہم ترجمان Merleau-Ponty کا، جسے اب جدیدیت کے

---

1 تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو:

LOUIS ALTHUSSER, *FOR MARX*, NEW LEFT BOOKS, LONDON, 1977.

LOUIS ALTHUSSER, "IDEOLOGY AND IDEOLOGICAL STATE APPARATUSES" IN *LENIN AND PHILOSOPHY AND OTHER ESSAYS*, NEW LEFT BOOKS, LONDON, 1977.

شیدائیوں نے بھی تقریباً فراموش کردیا ہے، کہنا ہے:

"BUT WHAT IF LANGUAGE SPEAKS AS MUCH BY WHAT IS BETWEEN WORDS AS BY THE WORDS THEMSELVES? AS MUCH WHAT IT DOES NOT 'SAY' AS BY WHAT IT 'SAYS'!"

یعنی اس کا کیا کیا جائے کہ زبان کا خاصہ ہے کہ جتنا یہ لفظوں کے ذریعے کہتی ہے اتنا لفظوں کے بیچ میں جو خلا ہوتا ہے اس کے ذریعے بھی کہتی ہے۔ غالباً معنی کے نقطۂ نظر سے خلا کا یہ پہلا واضح تصوّر ہے۔ ہماری مشرقی جمالیاتی روایت میں 'بین السطور' کا ذکر اس کا کھلا ہوا اقرار ہے، لیکن مشرقی روایت میں کسی نے اس کو ضابطہ بند کیا ہو، یا ادبی نظریے کا حصہ بنایا ہو، شاید ایسا نہیں ہے۔ بات صرف لفظوں یا سطروں کے درمیان فاصلوں (خاموشیوں) کی نہیں ہے بلکہ خود لفظوں کی بھی ہے، مرلیو پونٹی کے قول کو دوبارہ پڑھیں تو یہ اشارہ بھی ہے کہ لفظ جو ظاہر کرتے ہیں اس سے بھی کہتے ہیں اور جو کچھ ظاہر نہیں کرتے اس سے بھی کہتے ہیں، گویا زبان کے روشن خِطوں کے ساتھ اس کے تاریک خطے بھی معنی خیزی کے عمل میں شریک ہوتے ہیں۔ بات فیض کے متن کی ہو رہی ہے۔ آیئے اس نظم کو دیکھیں:

بیزار فضا، در پئے آزار صبا ہے
یوں ہے کہ ہر اک ہمدمِ دیرینہ خفا ہے
ہاں بادہ کشو آیا ہے اب رنگ پہ موسم
اب سَیر کے قابل روشِ آب و ہوا ہے
اُمڈی ہے ہر اک سمت سے الزام کی برسات
چھائی ہوئی ہر دانگ ملامت کی گھٹا ہے
وہ چیز بھری ہے کہ سُلگتی ہے صُراحی!
ہر کاسۂ مے زہرِ ہلاہل سے سوا ہے
ہاں جام اُٹھاؤ کہ بیادِ لبِ شیریں
یہ زہر تو یاروں نے کئی بار پیا ہے

اس جذبۂ دل کی نہ سزا ہے نہ جزا ہے
مقصودِ رہِ شوق وفا ہے نہ جفا ہے
احساسِ غمِ دل جو غمِ دل کا صلا ہے
اُس حُسن کا احساس ہے جو تیری عطا ہے
ہر صبحِ گلستاں ہے ترا رُوئے بہاریں
ہر پھول تری یاد کا نقشِ کفِ پا ہے
ہر بھیگی ہوئی رات تری زلف کی شبنم
ڈھلتا ہوا سورج ترے ہونٹوں کی فضا ہے
ہر راہ پہنچتی ہے تری چاہ کے در تک!
ہر حرفِ تمنا ترے قدموں کی صدا ہے
تعزیرِ سیاست ہے، نہ غیروں کی خطا ہے
وہ ظلم جو ہم نے دلِ وحشی پہ کیا ہے
زندانِ رہِ یار میں پابند ہوئے ہم
زنجیر بکف ہے، نہ کوئی بند بپا ہے
''مجبوری و دعویِٰ گرفتاریِ اُلفت
دستِ تہِ سنگ آمدہ پیمانِ وفا ہے''

(دستِ تہِ سنگ آمدہ)

بظاہر نظم میں کوئی پیچ نہیں ہے، اور اس کے مقدمے کا اشارہ غالب کے شعر میں ہے جو تضمین ہوا ہے، یعنی 'دستِ تہِ سنگ آمدہ پیمانِ وفا ہے' عشق میں مجبور ہیں، دعویٰ گرفتاریِ الفت کیسا۔ دعویٰ تو وہاں ہوتا ہے جہاں اختیار ہو۔ یہاں تو پتھر تلے ہاتھ دبا ہے، اور یہی پیمانِ وفا ہے۔ پتھر تلے ہاتھ دبنے میں درد اور تکلف کا جو تصور ہے، اس نے مجبوری کی کیفیت کو اور بھی شدید کر دیا ہے۔ غرض عشق میں مجبوری سی مجبوری ہے اور دستِ تہِ سنگ آمدہ کی سی کیفیت ہے۔ عشق میں مجبوری و بے بسی کی کئی جہتیں ہیں اور غالب تو اس سطح کے شاعر ہیں جہاں بقولِ میر ہر سخن چار چار طرفیں رکھتا ہے، لیکن یہاں شعر کی شرح مقصود نہیں ہے بلکہ صرف یہ اشارہ

کرنا مقصود ہے کہ شعر میں عشق کی مجبوری کا مضموں بیان ہوا ہے، اور شعر 'غیر سیاسی' ہے۔ فیض غالب کے شعر پر نظم ختم کرنے سے پہلے یہ معنیاتی فضا تیار کر چکے ہیں :

ہر راہ پہنچتی ہے تری چاہ کے در تک
ہر حرفِ تمنا ترے قدموں کی صدا ہے
تعزیرِ سیاست ہے نہ غیروں کی خطا ہے
وہ ظلم جو ہم نے دلِ وحشی پہ کیا ہے
زندانِ رہِ یار میں پابند ہوئے ہم
زنجیر بکف ہے نہ کوئی بند بپا ہے

ہر راہ کے 'تیری چاہ کے در تک' پہنچنے'، 'تعزیرِ سیاست'، 'زندانِ رہِ یار'، 'زنجیر بکف' ان حوالوں اور پیکروں سے عشق کا جو تصور ابھرتا ہے اس کے لیے اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ وطن کے عشق کا ذکر ہے، یا انقلاب یا عوام یا حریت یا سماجی انصاف کا یا نوآبادیاتی نظام کے شکنجے سے نکلنے کی طرف اشارہ کیا جا رہا ہے۔ یہ بالکل سامنے کے واضح (Obvious) معنی ہیں جن کے لیے کسی تردد کی ضرورت نہیں۔ اب شروع کے مصرعوں کو دوبارہ دیکھیے۔

بیزار فضا درپئے آزار صبا ہے
یوں ہے کہ ہر اک ہمدمِ دیرینہ خفا ہے
ہاں بادہ کشو آیا ہے اب رنگ پہ موسم
اب سیر کے قابل روشِ آب و ہوا ہے
اُمڈی ہے ہر اک سمت سے الزام کی برسات
چھائی ہوئی ہر دانگ ملامت کی گھٹا ہے

ایک بار جب عشق کا 'Parameter' ذاتی سے وطنی وقومی وعوامی ہو گیا، اور فیض کا انقلابی شاعر ہونا ہی جس کی تصور آفرینی کرتا ہے تو اب صریحی معنی کو صریحی معنی سے ضرب دینے کا معاملہ اور بھی آسان ہو گیا، اس کے بعد ہر لفظ اور ترکیب اپنے

آپ اسی طے شدہ محور پر گھومنے لگتی ہے، مثلاً 'بیزار فضا' وطن کی سیاسی فضا ہے، 'صبا' جو 'درپئے آزار' ہے، نوآبادیاتی نظام اور اس کا جبر ہے، 'بادہ کشو' سے مراد انقلاب کی راہ کے ساتھی یا یارانِ طریقت ہیں، اور جو 'ہمدمِ دیرینہ' خفا ہیں وہ یا تو انقلابی مسلک سے ہم آہنگ نہیں یا نوآبادیاتی نظام یا فیوڈل سسٹم کا حصہ بن چکنے پر قانع ہیں۔ عشق میں دیوانگی اور رسوائی چونکہ وجہِ افتخار ہے، اس لیے 'ملامت کی گھٹا' چھائی ہوئی ہے اور 'الزام کی برسات' کا ذکر ہے، نیز 'جام' و 'صراحی' جذبۂ حریت کی داد دے رہے ہیں۔ قرأت کے عمل میں توقعات یعنی قاری کی Expectations سے بہت بحث کی گئی ہے۔ یہ توقعات شاعر کے نام، مسلک یا محض لیبل سے بھی پیدا ہوسکتی ہیں، یا نظم کے عنوان یا ذیلی عنوان سے بھی۔ اس مختصر مضمون میں قرأت کے عمل کی نفسیات یا شعریات میں توقعات کس طرح کارگر ہوتی ہیں، اس تفصیل میں جانے کا موقع نہیں، لیکن ہم نے دیکھا کہ پہلی قرأت میں ہم غالب کے تضمین شدہ شعر کو انقلابی شعر کے طور پر نہ پڑھ سکتے تھے، لیکن جب فیض کی نظم کو ہم نے انقلابی توقعات کی روشنی میں پڑھنا شروع کیا تو نہ صرف اس معدیاتی تناظر میں غالب کے شعر کی 'غیر سیاسی' نوعیت بدل گئی بلکہ تمام کلیدی الفاظ، امیجز، اور مصرعے لڑی در لڑی انقلابی معنیت میں ڈھلتے چلے گئے۔ علی سردار جعفری کسی زمانے میں 'انقلابی رومانیت' کا بہت ذکر کرتے تھے، کاش اس منزل پر انھوں نے یا ان کے رفقا میں سے کسی نے انقلابیت یا رومانیت دونوں میں سے کسی ایک کے ادبی و شعری و جمالیاتی مضمرات پر پوری طرح غور کرلیا ہوتا تو سستے نسخوں پر عمل کر کے یک سطحی شاعری کو اس قدر فروغ نہ ہوا ہوتا۔ خیر جملۂ معترضہ کو جانے دیجیے بات ہورہی تھی سامنے کے واضح اور صریحی (Obvious) معنی کی۔ کیا فیض کی شاعری کی اہمیت اس میں ہے کہ وہ سامنے کے معنی کی شاعری ہے یا صریحی معنی کی شاعری ہے۔ لیکن اگر صرف اتنا ہے تو فیض کو اہم شاعر تسلیم کرانے میں بڑی دقت کا سامنا ہوگا۔ کیا ہر شخص فیض کو اس لیے پڑھتا یا پسند کرتا ہے کہ وہ قومی یا عوامی معنی کے شاعر ہیں اور سامنے کے روایتی معنی کے شاعر ہیں۔ میری حقیر رائے ہے کہ ایسا نہیں ہے، پسند و ناپسند کے معاملات بھی حُسن و عشق کے معاملات کی طرح بہت کچھ پیچ در پیچ ہوتے ہیں۔ ابھی اوپر ذکر آیا

تھا کہ شاعری یعنی اعلیٰ شاعری میں لفظ جتنا کہتے ہیں اتنا نہیں بھی کہتے، اور جمالیات میں کبھی اور اُن کبھی دونوں عمل آرار ہتے ہیں، تو کیا فیض کے یہاں بھی ایسا ہے، اگر ہے تو جن معنی کا ذکر ہمارے انقلاب پسند حضرات کو مرغوب ہے اور جن کا تعین ہم اوپر کر آئے ہیں، کیا وہ فیض کی نظم کے معنی نہیں ہیں؟

بے شک سامنے کے Obvious معنی یہی ہیں، لیکن بات صرف اتنی نہیں ہے، اگر بات اتنی ہی ہوتو فیض معمولی شاعر قرار پائیں گے اور ان کی مقبولیت کی جڑیں بھی زیادہ گہری نہیں ہوں گی۔ ظاہر ہے جن معنی کا ہم نے ذکر کیا، ان کا کھلا ہوا تعلق آئیڈیولوجی سے ہے۔ جیسا کہ پہلے اشارہ کیا جاچکا ہے، آئیڈیولوجی سے یہاں مراد عقائد کا مجموعہ (Treatise of doctrine or abstract theory of beliefs) نہیں ہے، سماجی حقیقت نگاری کی کوئی سرکاری دستاویز یا عہد اسٹالن کے نظریہ ساز آندرے زبڈانوف (Andrey Zhdanov) کا ادیبوں کے لیے تیار کیا گیا منشور یا کوئی پارٹی نوسٹ (Partynost) بھی نہیں، بلکہ مارکسی نظریہ ساز لوئی آلتھیوسے کے وسیع تر معنی میں سماجی عمل کے وہ معمولات ہیں جن کی رو سے ہم زندگی کرتے ہیں۔ آئیڈیولوجی مذہبی بھی ہوسکتی ہے، سیاسی بھی، مارکسی بھی، اور بورژوا بھی۔ اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ فیض کے عہد کی ترقی پسند آئیڈیولوجی تحریکِ آزادی کی قوم پرور آئیڈیولوجی سے الگ نہ تھی۔ سچّی اور کھری غیر استحصالی مذہبیت جو وطن دوستانہ جہات رکھتی تھی، اس سے تضاد کے رشتے میں نہ تھی۔ چنانچہ اس کا دائرہ خاصا وسیع تھا اور اس کا اصل تصادم نو آبادیاتی سامراج کی آمرانہ آئیڈیولوجی سے یعنی استعماریت سے تھا۔ اس تناظر میں اُن معنی کا قائم ہوجانا فطری ہے جن کا ذکر اوپر آیا ہے۔ لیکن نہیں بھولنا چاہیے کہ فیض کی جمالیات مشرقی ہے، یعنی نہ صرف عرب ایرانی اثرات کی دین ہے بلکہ کلاسیکی فارسی یا وسیع معنی میں ہند ایرانی ثقافتی اثرات کی دین ہے جس میں ہندستانی جمالیات کے سُر بھی اجتماعی لاشعوری رشتوں سے گھلے ملے ہیں۔ زیادہ تفصیل میں نہ جاتے ہوئے مارکسیت کی رُو سے یہ جمالیات 'بورژوا' ہے اور اُس مارکسی آئیڈیولوجی سے تصادم کا رشتہ رکھتی ہے جس آئیڈیولوجی کا ذکر اوپر کیا گیا۔ فیض اُردو میں شعر کہہ رہے تھے، وہ اس جمالیاتی روایت کے امین تھے جس کا خون

اُن کی رگوں میں دوڑ رہا تھا۔ یہ ان کے ذہن و شعور کا حصہ تھی اور لاشعور کا بھی، جبکہ آئیڈیولوجی اختیاری تھی، یعنی شعوری جس کا رد و قبول اختیار میں ہوتا ہے آلتھیوسے کے حوالے سے اوپر اشارہ کیا گیا تھا کہ آئیڈیولوجی اور شعر و ادب سماجی تشکیل میں خودمختارانہ طور پر کارگر رہتے ہیں، اور ایک دوسرے کو Overlap بھی کرتے ہیں، اور متعین (Determine) بھی کرتے ہیں۔ آئیڈیولوجی لسانی اظہار میں یوں بھی زبان کو دباتی ہے اور اظہار سے جبر کے رشتے میں ہے۔ متن میں خاموشی (Silence) اور غیر موجودگی (Absence) کا راہ پا جانا اسی حوالے سے ہے۔ اس نظریے سے فیض کی نظم کو دوبارہ دیکھیں تو دوسری معنویت سامنے آئے گی۔ قطع نظر اس سے کہ شعری اظہار کے تمام پیرائے، ترکیبیں، تشبیہیں، استعارے کنایے، شعری لطف و اثر اور کشش و کیفیت پیدا کرنے کے تمام طور طریقے 'بورژوا' شعریات کا حصہ ہیں، لیکن اس وقت بحث شعریات سے نہیں جمالیات سے یعنی شعریات کے جمالیاتی اثر (Aesthetic Effect)، احساسِ جمال، تغزل کی کیفیت، اور کلی جمالیاتی حسیّت سے ہے۔ اس پر مزید زور دینے کی ضرورت نہیں کہ فیض کی جمالیات سرتا سر مشرقی ہے اور گہرا مشرقی رچاؤ اور بالیدگی رکھتی ہے۔ یہ جمالیات فیض کے لاشعوری وجود کا حصہ ہے اور شاعری میں رہ رہ کر چھاپہ مارتی ہے اور آئیڈیولوجیکل فضا کو اپنے رنگ میں رنگ لیتی ہے، مثلاً پہلے تین اشعار میں جب آئیڈیولوجیکل الزام کی برسات، ملامت کی گھٹا اور آب و ہوا کے سیر کے قابل ہونے کی سیاسی فضابندی ہو چکی تو فیض خالص لاشعوری زمین پر اتر آتے ہیں اور جمالیات کی صراحی اپنے آپ چھلک جاتی ہے، اور یوں فیض اپنے اس رنگ میں نمایاں ہوتے ہیں جس کو اگر فیض کی شاعری سے منہا کر دیں تو فیض پہچانے نہ جا سکیں گے، تیسرے شعر کے بعد یہ کیفیت دیکھیے :

ہاں جام اٹھاؤ کہ بیادِ لبِ شیریں
یہ زہر تو یاروں نے کئی بار پیا ہے
اس جذبۂ دل کی نہ سزا ہے نہ جزا ہے
مقصودِ رہِ شوق وفا ہے نہ جفا ہے

احساسِ غمِ دل جو غمِ دل کا صلا ہے
اس حُسن کا احساس ہے جو تیری عطا ہے
ہر صبحِ گلستاں ہے ترا روئے بہاریں
ہر پھول تری یاد کا نقشِ کفِ پا ہے
ہر بھیگی ہوئی رات تری زلف کی شبنم
ڈھلتا ہوا سورج ترے ہونٹوں کی فضا ہے
ہر راہ پہنچتی ہے تری چاہ کے در تک
ہر حرفِ تمنا ترے قدموں کی صدا ہے

کہنے کی ضرورت نہیں کہ یہ نظم کا مرکزی حصہ (Core) ہے۔ غرض نظم کا مرکزی حصہ اس جمالیاتی کیفیت میں ڈوبا ہوا ہے جس کے بغیر فیض فیض نہیں رہتے۔ بات صرف آئیڈیولوجی کے جمالیاتی کیفیت میں ڈھل جانے کی نہیں، یہ نکتہ آئندہ غور کے لیے اٹھا رکھتا ہوں کہ 'بورژوا' جمالیات آئیڈیولوجی کی کس طرح تحدید (Conditioning) کردیتی ہے (یہ کانٹا اُن حضرات کے ضمیر میں برابر کھٹکتا ہے جو فیض کو قبول کرتے بھی ہیں اور نہیں بھی) سرِ دست غور طلب یہ ہے کہ آئیڈیولوجی نام نہاد 'بورژوا' جمالیات کے تئیں جبر (Repression) کا رویّہ روا رکھتی ہے، اور اس سے متن میں 'خاموشی' پیدا ہوتی ہے۔ فرانس کا مارکسی نقاد پیئر ماشیرے، ژول ویرن کے فکشن کی بات کرتے ہوئے کہتا ہے:

"IF VERNE'S 19TH CENTURY READERS DID NOT IDENTIFY THE REPRESSED IN THE TEXT, IF THEY DID NOT RECOGNISE THE SILENCE WITH WHICH THE WORK FINALLY CONFRONTS ITS OWN IDEOLOGICAL PROJECT, IT WAS BECAUSE THEY READ FROM WHITHIN THE SAME IDEOLOGICAL FRAMEWORK, SHARED THE SAME REPRESSIONS AND TOOK FOR GRANTED THE SAME SILENCES."

(A THEORY OF LITERARY PRODUCTION, 1966)

سو اگر ہم فیض کے آئیڈیولوجیکل پروجیکٹ میں دبائے ہوئے (Repressed) حصوں یا خاموشیوں (Silences) کے عادی ہو چکے ہیں اور ان کی پہچان نہیں کر پاتے تو یہ اس لیے ہے کہ اوّل تو ہماری قرأت کا عمل اسی آئیڈیولوجیکل فریم ورک کے اندر ہوتا ہے، دوسرے یہ کہ یہ اظہاری جبریت ہمارے لیے گوارا ہے۔ یعنی اس سے ہم جمالیاتی حظ ونشاط اخذ کرتے ہیں۔ مرکزی حصے کے آغاز کا مصرع ہے'ہاں جام اٹھاؤ کہ بیادِلب شیریں' کس چیز کا 'جام'؟ یہاں مراد بادۂ نشاط انگیز سے نہیں ہے۔ گویا یہاں بادۂ نشاط انگیز کے معنی دب گئے یعنی (Repressed) ہو گئے یا 'بیادِلب شیریں' لب شیریں کا تصوّر تو محبوب سے وابستہ ہے، لیکن یہاں جسمانی محبوب مراد نہیں، گویا محبوب کے جسم و جمال اور حُسن و رعنائی کا تصوّر جو لاشعور یا جمالیات کی راہ سے داخل ہوا، انقلابی سیاسی تصوّر پر سبقت لے جانا چاہتا ہے، لیکن آئیڈیولوجیکل پروجیکٹ اسے دباتا ہے۔ جو معنی دب جاتے ہیں یا ظاہر ہونا چاہتے ہیں، اور ظاہر نہیں ہوسکتے تو ان کا قالب بدل جاتا ہے، اور آئیڈیولوجی کی زد میں آکر دوسرا پیرایہ اختیار کرتا ہے۔ یہ پیرایے خاموشی یا غیرموجودگی (Absence) پر دلالت کرتے ہیں، مثلاً /اس حُسن کا احساس ہے جو تیری عطا ہے/ کس حُسن کا؟ یا / ہر صبحِ گلستاں ہے ترا روئے بہاریں، ہر پھول تری یاد کا نقشِ کفِ پا ہے/ کس کا روئے نگاریں، یا کس کی یاد کے پھول یا کس کا نقشِ کفِ پا؟ مزید دیکھیے / ہر بھیگی ہوئی رات تری زلف کی شبنم، ڈھلتا ہوا سورج ترے ہونٹوں کی فضا ہے/ کس کی زلفوں کا شبنمی لمس یا کس کے ہونٹوں کی فضا؟ یہ یا ایسے تمام جمالیاتی سوالوں کا جواب متن کی غیرموجودگیوں اور خاموشی میں مضمر ہے گویا فیض کا شعری عمل کچھ اس نوعیت کا ہے کہ وہ اپنے شعری اظہار میں اس جبریت کو روا رکھتے ہیں، اس معنی میں کہ مشرقی جمالیات (جو'بورژوا' جمالیات ہے) اُن کے مزاج میں رچی بسی تھی یعنی اُن کے لاشعور کا حصہ بن چکی تھی۔ یہ معلوم ہے نقشِ فریادی کے پہلے حصے کا فیض اپنی شعری حیثیت قائم کر چکا تھا، البتہ نقشِ فریادی کا دوسرا حصہ، دستِ صبا اور زنداں نامہ فیض کے شعری شناخت نامے کو مکمل کردیتے ہیں۔ فیض ایک کشمکش کا احساس تو رکھتے تھے، لیکن جمالیات کا لاشعوری چور دروازہ بند نہ کرسکنے پر خود کو مجبور بھی پاتے تھے، اس کے ایک نہیں

بیسیوں ثبوت دیے جا سکتے ہیں۔ نتیجتاً فیض کی شاعری کے وہ حصے زیادہ کامیاب ہیں جہاں جمالیات کا دباؤ (Repression) زیادہ ہے، کیونکہ کیفیت ابھر کے آئی ہے، دوسرے لفظوں میں جہاں جمالیاتی 'غیر موجودگی' یا 'خاموشی' بولتی ہے یا جہاں 'بین السطور' روشن ہوگیا ہے۔

واضح رہے کہ صرف اسی نظم پر موقوف نہیں ہے، فیض کی زیادہ تر شاعری (بشمول نظم و غزل) کی یہی کیفیت ہے، مزید مثالیں یا حوالے اس مقدمے کے اثبات کے لیے غیر ضروری ہیں۔

ایک آخری اشارہ اور: مشرقی جمالیات پردے کی اوٹ سے جھانکنے کی جمالیات ہے۔ فیض کے یہاں/ اُن کا آنچل ہے کہ رخسار کہ پیراہن ہے/ کچھ تو ہے جس سے ہوئی جاتی ہے چلمن رنگیں/ یا 'صندلی ہاتھ پہ دھندلی سی حنا کی تحریر' یعنی صاف چھپتے بھی نہیں سامنے آتے بھی نہیں کی کیفیت ہے۔ یہ جمالیاتی **تاک جھانک** کا عمل ہے جو اظہاری دباؤ کے تحت اور بھی پُرکشش اور نشاط انگیز ہوگیا ہے۔ **رولاں** بارتھ جو Pleasure of Text کا بھی مصنف ہے کہتا ہے:

"IS NOT THE BODY'S MOST EROTIC ZONE THERE WHERE THE GARMENT LEAVES GAPS".

اس کا لفظی ترجمہ مشکل ہے، یعنی کیا بدن کے وہ حصے جہاں ملبوس انھیں ذرا سا کھلا چھوڑ دیتا ہے، زیادہ جاذبِ نظر نہیں ہوتے؟ یا نگاہ وہاں سے ہٹتی نہیں، کیوں؟ یعنی جمالیاتی حظ و نشاط کا مقام وہ جگہ ہے جہاں بدن لباس سے جھانکتا ہے، یا جیسے بخیہ اُدھڑ جائے اور جوشِ نمو سے بدن جھانک اُٹھے۔ فیض کے یہاں آئیڈیولوجیکل پروجیکٹ کے تحت یہ 'بخیہ' اکثر و بیشتر اُدھڑ جاتا ہے، جمالیاتی بدنیت جھانکنے لگتی ہے، اور خود فیض اس کی نشاط انگیزی سے مسرور و محظوظ ہوتے ہیں۔ یہ 'موجودگی' کے نمایاں ہوجانے یا 'خاموشی' کے بولنے کا عمل ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو فیض دلِ وحشی کی وحشت سامانیوں کا اس قدر ذکر نہ کرتے:

تعزیر سیاست ہے، نہ غیروں کی خطا ہے
وہ ظلم جو ہم نے دلِ وحشی پہ کیا ہے

گویا 'بورژوا' جمالیاتی پیرایوں اور طریقوں کے دبنے اور دب دب کر ابھرنے کا عمل اپنی ایک کیفیت رکھتا ہے، اور اسی سے اس لطف و اثر، دلآویزی اور دلآسائی، بالیدگی اور رچاؤ اور ترفع کی شیرازہ بندی ہوتی ہے جس کے لیے فیض مشہور ہیں، اور بلاشبہ جو فیض کی مقبولیت کے دائرے کو وسیع کرتا ہے۔ یہ جمالیاتی فشار تغزل کی کیفیتوں سے مل کر جس حسیاتی چمنستان بوقلموں کی آبیاری کرتا ہے اور اس سے معنی در معنی کی جو کیفیت پیدا ہوتی ہے، اور جس سے پس ساختیاتی کثیرالمعنیت (Plurality of Meaning) کی رو سے الگ بحث کی جاسکتی ہے، لیکن یہاں وہ مقصود نہیں ہے بلکہ آئیڈیولوجیکل پروجیکٹ اور جمالیات کی عدم مطابقت سے متن کی بدنیت ملفوظی ملبوس کے بخیے سے جھانکنے لگتی ہے، اور بھرپور جمالیاتی اظہار میں اپنا حل (Resolve) پانے کے لیے مضطرب نظر آتی ہے۔ فیض نے جس غزل میں اپنی 'طرزِ فغاں' کا اور اُس کے 'گلشن میں طرزِ بیاں ٹھہرنے' کا ذکر کیا ہے، اُسی غزل میں 'دستِ صیّاد' اور 'کفِ گلچیں' کے جبر کا اشارہ بھی کیا ہے، یعنی جبر کے سلسلوں کے باوجود 'بوئے گل ٹھہری نہ بلبل کی زباں ٹھہری ہے'۔ بات توقعات کو پلٹنے کی ہے، یہی شعر جو سیاسی جبر یا ظلم و استبداد کے خلاف ہے، آئیڈیولوجی کے جبر کی شان میں بھی پڑھا جاسکتا ہے، یعنی آئیڈیولوجی خواہ کتنی طاقتور کیوں نہ ہو، اور جمالیات بھلے ہی 'بورژوا' قرار دی جائے، جمالیات کا اپنا ایک تفاعل ہے۔ شاعری کرنا ہے تو جمالیات کو تسلیم کرنا ہی ہوگا جو شاعری میں شعریات کے اصولوں کا نتیجہ ہوتی ہے، ورنہ شاعری ہی سے ہاتھ دھونا پڑیں گے کیونکہ دستِ صیّاد یا کفِ گلچیں لاکھ چاہے 'بوئے گل اور بلبل کی زباں ٹھہرے نہیں ٹھہر سکتیں، یعنی جمالیات پر جبر نہیں کر سکتے، اور جبر کیا جائے تو بخیہ ادھڑنے لگتا ہے، 'خاموشی' بولنے لگتی ہے، اور 'خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیے''۔

عالی جی کے من کی آگ

اکثر دیکھا گیا ہے کہ ایک خوبی دوسری خوبیوں کو دبا دیتی ہے، یا کوئی ایک بات اتنی اہم خیال کر لی جاتی ہے کہ دوسری بہت سی اہم باتیں پس پشت جا پڑتی ہیں۔ عالی جس طرح کئی سطحوں پر زندگی کرتے ہیں، ویسے ہی ان کی تخلیقیت کا اظہار بھی کئی سطحوں پر ہوتا رہا ہے۔ تاہم انھوں نے دوہا نگاری میں کچھ ایسا راگ چھیڑا ہے، یا اردو سائیکی کے کسی ایسے تار کو چھو دیا ہے کہ دوہا اُن سے اور وہ دوہے سے منسوب سے ہوکر رہ گئے ہیں۔ دوہا تو اُن سے پہلے بھی کہا جارہا تھا (کیا بھرمر کیا شربھ پیودھر کیا کھچپ کیا بیال) لیکن 'عالی چال' سے انھوں نے دوہے کی جو بازیافت کی ہے اور اسے بطور صنفِ شعر کے اردو میں جو استحکام بخشا ہے، وہ خاص اُن کی دین ہوکر رہ گیا ہے۔ عالی اگر اور کچھ نہ بھی کرتے تو بھی یہ اُن کی مغفرت کے لیے کافی تھا، کیونکہ شعرگوئی میں کمال توفیق کی بات سہی، لیکن یہ کہیں زیادہ توفیق کی بات ہے کہ تاریخ کا کوئی موڑ، کوئی رُخ، کوئی نئی جہت، کوئی نئی راہ، چھوٹی یا بڑی، کسی سے منسوب ہوجائے۔ ایسا اگرچہ حادِث ہوسکتا ہے، لیکن تاریخ میں کسی رجحان کو قائم کرنا محض حادِث بھی نہیں ہوتا، اس کے لیے مسلسل سوچ اور ذہن وشعور کا صرف لازم ہے۔ عالی لاکھ کہیں کہ اُنھوں نے دوہے کبت من کی آگ بجھانے کو کہے، لیکن شاعر کے ایسے بیانات اکثر گمراہ کن ہوتے ہیں، کہ یہ تخلیقی سفر بغیر ارادہ و عمل یا سعی و جستجو کے طے نہیں ہوتا۔ لیکن کیا تخلیقیت صرف ایک ہی سطح پر ظاہر ہوتی ہے۔ غالباً اس کا کوئی آسان جواب ممکن نہیں۔ اس لیے کہ جو ذہن ایک سطح پر کارگر ہوتا ہے، وہی دوسری سطحوں پر بھی کام کرتا ہے۔ ذہن وہی ہوتا ہے، میڈیم بھی وہی ہوتا ہے، لیکن ہر سطح کے مطالبات الگ الگ ہوسکتے ہیں۔ ان مطالبات کو پورا کرنے کی اظہاری قوت اگرچہ تخلیقیت ہی سے تعلق رکھتی ہے، لیکن اس کا ایک رخ اظہاری

مناسبت بھی ہے۔ ایسا نہ ہو تو پھر کیا وجہ ہے کہ غزل میر و غالب سے منسوب ہوگئی، قصیدہ سودا و ذوق سے اور مرثیہ انیس و دبیر سے۔ وہی غالب جو سخنورانِ پیشینی سے بازی لے جانے کے لیے بے قرار رہتے ہیں، مرثیے کے باب میں صاف اپنے عجز کا اعتراف کرتے ہیں (ملاحظہ ہو نسخۂ عرشی بحوالہ سرور ریاض: ''یہ حصہ دبیر کا ہے۔ وہ مرثیہ گوئی میں فوق لے گیا۔ ہم سے آگے نہ چلا، ناتمام رہ گیا''۔ (ص 388) غور فرمایئے وہی غالب جو بالعموم کسی کو خاطر میں نہیں لاتے، ایک ہم عصر کا لوہا مان رہے ہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ جب فنکار کی اپنی پہچان قائم ہو جاتی ہے تو وہ دوسروں کی ناند میں منھ مارنا پسند نہیں کرتا۔ اسی حقیقت کا ایک اور رخ دیکھیے: سودا قصیدے کے بادشاہ سہی، لیکن غزل میں ہیٹے نہیں۔ اسی طرح میر مثنوی میں اور انیس رباعی میں بھی چمک اٹھتے ہیں۔ غرض تخلیقیت اصناف کے آر پار بھی جاسکتی ہے۔ موجودہ دور میں میراجی کو لیجیے، ان کے گیتوں پر نظموں کو فوقیت حاصل ہے یا نظموں پر گیتوں کو، اس کا جواب آسان نہیں۔ اسی طرح فیض کو غزل کے زمرے میں رکھیے گا یا نظم کے یا دونوں کے۔ جمیل الدین عالی نے خود اپنے ساتھ بے انصافی یہ کی کہ جب وہ دوہے میں چل نکلے اور جب اُن کو رجحان ساز کی حیثیت اختیار ہوگئی تو خود انھوں نے غزل کے پلڑے کو سبک کردیا۔ یا خدا بھلا کرے قبولِ عام کا اور مشاعروں کی مقبولیت کا کہ دوہوں پر تو داد کے ڈونگرے برسائے گئے، لیکن ان کی غزل کے لطفِ سخن کی طرف گوشۂ چشم سے بھی التفات نہ کیا گیا۔ ہوسکتا ہے عالی کی اپنی مصروفیات بھی آڑے آئی ہوں یا کچھ اور بھی وجوہ رہے ہوں۔ بہرحال غزل پر توجہ کم ہوتی گئی۔ میرا خیال ہے کہ کم از کم 1958 یعنی پہلے مجموعہ ''غزلیں دوہے گیت'' کی اشاعت تک یہ بات نہ تھی۔ کتاب کے نام ہی سے ظاہر ہے کہ عالی تینوں اصناف کو ساتھ ساتھ لے کر چل رہے تھے، یا کم از کم ان کا ارادہ یہی تھا، بلکہ غزلوں کی رفتار کہیں زیادہ تھی۔ پہلے مجموعے میں غزلیں سو صفحوں پر آئی ہیں، اور دوہے ان سے ایک چوتھائی جگہ پر صرف پچیس چھبیس صفحوں میں ہیں۔ بہرحال کیفیت اور کمیت الگ الگ مسائل ہیں۔ یہاں سردست یہی بحث اٹھانا مقصود ہے کہ غزل میں عالی کی تخلیقیت کس درجے پر ہے، اور اس کی نوعیت کیا

ہے۔ اگر غزلوں کا بنظرِ غائر مطالعہ کیا جائے تو جگہ جگہ ایسے اشعار دامنِ دل پر ہاتھ ڈالتے ہیں:

کوئی نہیں کہ ہو اس دشت میں مرا دمساز   ہر ایک سمت سے آتی ہے اپنی ہی آواز

کسے خبر کہ یہ سرگرم رہروانِ حیات   رواں دواں ہیں تو کیا کیا فریب کھائے ہوئے

کیوں آگیا ہے ضبط و سلیقہ خطاب میں   اس شدتِ خلوصِ فراواں کو کیا ہوا

ہمارا نام بھی رکھیے فسانہ خوانوں میں   کہ ہم بھی اپنے سوانح نگار گزرے ہیں

کچھ نہ تھا یاد بجز کارِ محبت اک عمر   وہ جو بگڑا ہے تو اب کام کئی یاد آئے

کہیں تو ہوگی ملاقات اے چمن آرا   کہ میں بھی ہوں تری خوشبو کی طرح آوارا

ان اشعار کے لطفِ سخن سے شاید ہی کسی کو انکار ہو۔ خیال کی تازگی، اظہار کی خوش سلیقگی، تجربے کی ندرت سب اپنی جگہ پر، لیکن ہر شعر میں کچھ ایسا نکتہ، کچھ ایسی بات ہے جو سوچنے پر مجبور کرتی ہے اور کسی نہ کسی پُرلطف کیفیت سے دوچار کرتی ہے۔ خواہ دشت میں سناٹے کا منظر ہو یا محبت میں ناکامی کے بعد کاموں کا یاد آنا، یا خلوص کی کمی سے خطاب میں ضبط و سلیقے کا در آنا، یا کسی چمن آرا کی تلاش میں خوشبو کی طرح بکھر جانا، لگتا ہے شاعر تغزل کے جمالیاتی رچاؤ میں ڈوبا ہوا ہے، اور انوکھا مضمون پیدا کرنے اور دل کو چھو لینے والی بات کرنے کا سلیقہ رکھتا ہے۔ اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ غزل صنف ہی ایسی ہے کہ دو چار شعر تو ہر کسی کے یہاں سے نکالے جاسکتے ہیں۔ ایسا ہے تو آیئے، اوپر جس غزل کا صرف مطلع درج کیا گیا، اس کو تمام وکمال دیکھا جائے تاکہ معلوم ہو کہ عالی کتنے پانی میں ہیں:

کوئی نہیں کہ ہو اس دشت میں مرا دمساز   ہر ایک سمت سے آتی ہے اپنی ہی آواز
کبھی طلسمِ غرور اور کبھی فسونِ نیاز   ادائے سادگیِ دوست تیری عمر دراز

کھلا یہ دوست نوازیِ اہلِ ذوق سے راز — کہ قدر کے لیے کافی نہیں لبِ اعجاز
خزاں میں منظرِ گل درد ناک ہے لیکن — یہیں سے ہے مری رودادِ شوق کا آغاز
یہ لب جو تشنہ ہے اک آہِ مختصر کے لیے — اسی میں تھے کبھی لاکھوں فسانہ ہائے دراز
رہا نہ دل میں غمِ تنگیِ گلستاں سے — وہ ولولہ جسے کہتے ہیں طاقتِ پرواز
کس انجمن میں دلِ سادہ کو سکون ملے — کہیں ہے قیدِ حقیقت کہیں ہے قیدِ مجاز
یہ ایں فسردہ دلی کیا غضب ہے اے عالی — مجھے دیے چلی جاتی ہے زندگی آواز

غزل پڑھنے کے بعد میرے دل کے اس چور کا اندازہ ہوا ہوگا کہ اس غزل کا انتخاب ہی اسی لیے کیا گیا کہ عالی کی غزل کی تخلیقی اور اظہاری صلابت کا ثبوت فراہم کیا جا سکے۔ تنقید موضوعی عمل اسی لیے ہے کہ جو چیز مجھ کو پسند نہیں، اس پر میں آپ کا اور اپنا وقت ضائع ہی کیوں کروں گا۔ غالب نے سخن فہمی کو طرفداری سے الگ کر کے نکتہ پیدا کیا ہے، لیکن درحقیقت طرفداری اور سخن فہمی میں جدلیاتی رشتہ ہے۔ طرفداری نہ ہوگی تو سخن فہمی کس چیز کی ہوگی، اور سخن فہمی نہ ہوگی تو طرفداری کیونکر ممکن ہو پائے گی، یعنی ان دونوں میں وہی رشتہ ہے جو موضوعیت اور معروضیت میں ہے، یعنی ایک کے بغیر دوسرے کو قائم ہی نہیں کیا جا سکتا۔ سینکڑوں صفحات کی قرأت کے بعد کسی غزل یا شعر کا انتخاب 'طرفداری' ہے لیکن یہ طرفداری مبنی ہے لطف اندوزی پر اور لطف اندوزی ممکن نہیں بغیر سخن فہمی کے۔ بہرحال سخن فہمی میں قاری کو شریک کرنا تنقید کا منصب ہے، لیکن سردست اس کے تمام مراحل طے کرنا نہ میرا منشا ہے نہ مقصد۔ بتانا صرف یہ مقصود ہے کہ جو شخص اس پایے کی غزل کہہ سکتا ہے جیسی اوپر درج کی گئی، کیا اس کو غزل گوئی میں کسی اعتذار کی ضرورت ہے۔ ظاہر ہے پوری غزل کا اظہاری سانچہ کسا ہوا ہے۔ اصوات و الفاظ کی خوش ترکیبی کے باوصف وجود کے دشت میں دمسازی کی طلب، ادائے سادگی دوست میں طلسمِ غرور اور افسونِ نیاز دونوں کا احساس، یا دوست نوازیِ اہلِ ذوق سے رازوں کا کھلنا یا قدر کے لیے لبِ اعجاز کا کافی نہ ہونا، یا مقطعے میں زندگی کا آواز دیے جانا ایسی تہہ در تہہ کیفیتیں ہیں جن میں ہر ایک سے الگ الگ بحث ممکن ہے۔ لیکن فی الوقت فقط اس شعری منطق کی طرف توجہ دلانا مقصود ہے جس کی بدولت یہ سارا معنیاتی نظام قائم

ہوتا ہے۔ تو آیئے سب سے پہلے مطلع پر غور کیجیے۔

پہلے مصرع میں نفی کا منظر نامہ ہے، یعنی 'دشت' میں کوئی 'دمساز' نہیں اور سناٹے کی کیفیت ہے، جبکہ دوسرے مصرعے میں اس کا رد یعنی مثبت کیفیت ہے، اور 'ہر ایک سمت سے آتی ہے اپنی ہی آواز' گویا اثبات سے نفی اور نفی سے اثبات کا وجود ہے، یعنی حقیقت پرت در پرت ہے، یا بات صرف اتنی نہیں جو بادی النظر میں محسوس ہوتی ہے۔ دوسرے شعر کے دوسرے مصرعے میں شاعر، ادائے سادگیِ دوست کی درازیِ عمر کی دعا مانگتا ہے۔ یہاں بنیادی علم 'سادگی' ہے۔ اسے 'طلسم غرور' اور 'فسونِ نیاز' کے ساتھ رکھ کر دیکھیے۔ اگرچہ 'طلسم غرور' اور 'فسونِ نیاز' خود ایک دوسرے کا رد ہیں، لیکن یہ دونوں مل کر پہلے مصرعے میں 'سادگی' کا رد ہیں۔ غرض یہاں بھی اثبات ونفی میں وہی تخلیقی تناؤ ہے جو مطلع کی معنویت کی بھی جان ہے۔ تیسرے شعر کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ 'دوست نوازیِ اہل ذوق' سے یہ راز کھلا / کہ قدر کے لیے کافی نہیں لبِ اعجاز/ یہاں 'دوست نوازیِ اہل ذوق' اور لبِ اعجاز، دونوں التفات کا مثبت استعارہ ہیں۔ لیکن قدر کے لیے کسی چیز کا کافی نہ ہونا نفی کا پہلو رکھتا ہے۔ اشعار کے مفاہیم الگ الگ سہی، لیکن شعری منطق میں سوچ کی کچھ ایسی نہج ہے جو ہر ہر شعر میں خاص طرح کا معنیاتی تناؤ پیدا کرتی ہے۔ چوتھے شعر کو دیکھیے 'خزاں میں منظرِ گل' کا دردناک ہونا ایک کیفیت پیدا کرتا ہے، لیکن 'یہیں سے ہے مری رودادِ شوق کا آغاز، پہلے مصرعے کے منفی منظر کو ایک خوش کن مثبت تصور میں بدل دیتا ہے۔ پانچویں شعر میں وہی 'لب' جس میں کبھی لاکھوں فسانے تھے (مثبت) آج اک آہِ مختصر کے لیے تشنہ ہے (نفی)۔ اسی طرح چھٹے شعر میں 'غم تنگیِ گلستاں' اور 'ولولہ' یا 'طاقتِ پرواز' میں، نیز 'انجمن' اور 'دلِ سادہ' یا 'قیدِ حقیقت' اور 'قیدِ مجاز' میں تضاد کی وہی نسبت ہے، یا سوچ کا وہی پیرایہ ہے جس کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا۔ مقطع نے پوری غزل کے فکری تناؤ کو اور بھی شدید کر دیا ہے:

به این فسردہ دلی کیا غضب ہے اے عالی
مجھے دیے چلی جاتی ہے زندگی آواز

ظاہر ہے کہ مقطع معنیاتی طور پر مطلع سے جڑا ہوا ہے، اور خاموشی کا پہلا سا

منظر ہے۔ قطع نظر اس سے کہ 'فسردہ دلی' (نفی) اور 'زندگی' کے آواز دینے (مثبت) میں کیسا گہرا ربط و تضاد ہے، یہ غزل جو دشت میں گہرے سناٹے کی کیفیت سے شروع ہوئی تھی، زندگی کی آواز کی گونج پر اختتام پذیر ہوتی ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ اس میں عالی کی کیا تخصیص ہے اس شعری منطق کا تو تغزل سے خاص رشتہ ہے یا اس منطق کی مثالیں تو مشاہیر کے یہاں بھی مل جائیں گی۔ بالکل بجا، بس یہی تو میں بھی چاہتا ہوں کہ عالی اگر چاہیں تو ان کی قدرتِ اظہار، جمالیاتی رچاؤ اور فکری بالیدگی ایسا درجۂ کمال رکھتی ہے کہ تغزل کے تقاضوں سے عہدہ برا ہوسکتی ہے اور ہوتی رہی ہے۔

اِکا دُکا اشعار میں کسی کیفیت کا مل جانا کوئی انوکھی بات نہیں، لیکن تغزل کی جس خاص شعری منطق کی طرف اشارہ کیا گیا، اس کا کسی غزل کے تمام اشعار میں یا زیادہ تر اشعار میں پایا جانا، اس امر کا کھلا ہوا ثبوت ہے کہ شاعر کی تخلیقیت غزل کی روایت کے جمالیاتی رچاؤ سے گہری مناسبت رکھتی ہے۔

اس کا اندازہ ہوچکا ہوگا کہ ہم موضوعیت سے گزر کر معروضیت کی زمین پر آچکے ہیں۔ یعنی طرفداری سے گزر کر سخن فہمی کی حدود میں داخل ہو چکے ہیں۔ لیکن آخرالذکر کے تقاضے بہت شدید ہیں، جبکہ اول الذکر میں آسانی ہی آسانی ہے۔ تاہم یہ بات معمولی نہیں کہ جس نوع کی شعری منطق کی بات کی جارہی ہے، عالی کے یہاں وہ کئی کئی غزلوں میں مسلسل نظر آتی ہے۔ اتفاق سے دو غزلیں آمنے سامنے ہیں۔ ان سے صرفِ نظر کرنا صرف اُسی شخص کے لیے ممکن ہے جو ایمان کو داؤں پر لگا سکتا ہو:

نہ میں بیاضِ سحر ہوں نہ میں سوادِ شبی
چھلک سکا ہے نہ اب تک جو اشکِ نیم شبی
سمجھ میں کچھ نہیں آتا یہ رازِ مسلکِ شوق
سخن میں تمکنت و ضبطِ شوق کے احکام
سنا نہیں کبھی غالب کا ذکر اے عالی

بس ایک آہ مگر وہ بھی آہِ زیرِ لبی
اسی میں ہیں ترے سب خندہ ہائے زیرِ لبی
کبھی وفا طلبی ہے کبھی جفا طلبی
مگر نظر میں وہی شوخی و خطا طلبی
یہی ہوا ہے ہمیشہ مآلِ خوش لقبی

اگر آپ ان اشعار کو غور سے پڑھ چکے ہیں تو اوپر جو بحث اٹھائی جا چکی ہے، اس کی روشنی میں یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ یہ اشعار بھی اُس شعری منطق سے خالی نہیں جس کی خصوصیت پر اصرار کیا جارہا ہے۔ ایک قطب 'بیاضِ سحر' ہے تو دوسرا قطب 'سوادِ شبی' اور اگر ان دونوں کو ایک معنیاتی قطب تصور کیا جائے تو ان کا رد 'آہِ زیرلبی' میں ملے گا۔ اسی طرح دوسرے شعر میں 'خندہ ہائے زیرلبی' کا (مثبت) یہی رشتہ اشکِ نیم شبی' (منفی) کے ساتھ ہے۔ تیسرے شعر کو لیجیے تو اس میں دوسرے مصرع کے 'وفا طلبی' اور 'جفا طلبی' دونوں غزلیہ روایت کے قدیمی متضاد اور مربوط تصورات ہیں، مربوط اس لیے کہ دونوں کا مرجع محبوب کی ذات ہے، اور ان دونوں کے رد و قبول کا منطقی رشتہ پہلے مصرع کے 'مسلکِ شوق' سے ہے جو معنیاتی طور پر مثبت تصور ہے۔ یہی کیفیت چوتھے شعر میں بھی ہے، یعنی 'شوخی' و 'خطا طلبی' کی معنویت قائم ہوتی ہے 'تمکنت و ضبطِ شوق' سے جو منفی ہے۔ اس غزل کے بعد بھی اگر یہ مقدمہ واضح نہ ہوا ہو تو چلتے چلتے ایک غزل اور بھی دیکھ لیجیے، اور اس دعوے کے ساتھ کہ یہ پہلی دونوں غزلوں سے کم پُر اثر نہیں۔

وہ آہِ نیم شبی ہو کہ گریۂ سحری	ہر ایک کاوشِ دل کا مآل بے اثری
جہاں میں رہ کے رسومِ جہاں سے بے خبری	ہمیں ہی وجہِ ضرر ہے ہماری بے ضرری
مری بھی حدِ محبت تری بھی حدِ ستم	مری بھی کم نظری ہے تری بھی کم نظری
ہر اک مقام میسر ہے یادِ جاناں میں	اسی میں باخبری ہے اسی میں بے خبری

ہزار اشک یہاں بہہ گئے مگر عالی
چمک رہا ہے ابھی تک ستارۂ سحری

یہ مطلع بھی پورے کا پورا اُسی شعری کیفیت سے لبریز ہے جس کی طرف پہلے اشارہ کیا جاچکا ہے۔ ''آہِ نیم شبی' اور 'گریۂ سحری' میں جو رشتہ ہے، واضح ہے۔ دوسرے مصرعے میں یہی کیفیت نہ صرف 'کاوش' اور 'مآل' میں ہے بلکہ 'کاوش' اور 'بے اثری' میں بھی اسے دیکھا جاسکتا ہے۔ اسی طرح دوسرے شعر میں 'وجہِ ضرر' اور 'بے ضرری' پر بھی غور کرلیجیے۔ نیز اس پر بھی کہ 'رسومِ جہاں' اور 'بے خبری' میں کیا

رشتہ ہے، یا ان رشتوں اور مناسبتوں سے شعر کہاں سے کہاں پہنچ گیا۔ تیسرے شعر میں 'حد محبت' اور 'حد ستم' توجہ طلب ہیں۔ آگے چل کر/ مری بھی کم نظری ہے تری بھی کم نظری میں 'کم نظری' بظاہر یکساں معلوم ہوتا ہے، لیکن دراصل یکساں نہیں، کیونکہ پہلی کم نظری جس کا مرجع عاشق کی ذات ہے، اس کا مثبت ہونا مسلم ہے۔ چوتھے شعر میں 'باخبری' اور 'بے خبری' کا ربط اسی منطق کا پتہ دیتا ہے۔ اس مختصر تجزیے میں میں نے بہت سی تفصیل اور فروعی اور ذیلی مقامات عمداً چھوڑ دیے ہیں، اس لیے کہ جس مقدمے کا پیش کرنا مقصود ہے، اس کے لیے اتنا تجزیہ کافی ہے، اور اگر کسی کے لیے اتنی بحث ناکافی ہے تو پھر اس کے لیے کوئی بحث کافی نہیں، کیونکہ بات کو کتنا کیوں نہ بڑھایا جائے، نتیجہ یہی برآمد ہوگا۔ یہ شعری منطق اگر تخلیقیت میں بمنزلہ جوہر کے جاگزیں نہ ہوتی تو شاعر اس درجہ جمالیاتی اظہار پر قادر ہو ہی نہیں سکتا۔ دو چار شعر تو اتفاقاً ہو سکتے ہیں، لیکن پوری غزل میں ان کیفیات کا موجِ تہہ نشیں بن کے رواں دواں رہنا یا نئے اور انوکھے تخیلی محرکات فراہم کرنا معنی دارد ہے۔ اسی لیے کچھ غزلوں کو تمام وکمال لیا گیا تاکہ تخلیقیت کی ہر موج سامنے آجائے، اور کوئی بھی پہلو نظرانداز نہ ہو۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ عالی اگرچہ 'رہینِ ستم ہائے دوہا' ہو چکے ہیں اور 'دوہا' ان سے اور یہ 'دوہے' سے منسوب ہو چکے ہیں، اور ان کے چاہنے والوں نے ان کی پہچان بھی دوہے ہی سے قائم کر لی ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ان کی تخلیقیت کو غزل کے جمالیاتی رچاؤ سے بھی سچی مناسبت ہے، اور اس میں بھی جہاں انھوں نے شعری ارتکاز سے کام لیا ہے، ان کا فن درجۂ کمال پر ملتا ہے۔ اس سے کس کو انکار ہے کہ 'دوہے کبت کہہ کہہ کے عالی من کی آگ بجھائے' لیکن اسی میں غزل کو اور شامل کر لیجیے۔ ہم تو بہرحال صرف تمنا ہی کر سکتے ہیں کہ من کی یہ آگ دھڑ دھڑ جلتی رہے تاکہ وہ یہ نہ کہہ سکیں:

بغیر مرکزِ امید و بے سکونِ دروں
میں اک خلا ہوں جو ثابت بنے نہ سیارا

جمیل الدین عالی اور آٹھویں سُر کی جستجو

ایک عجیب راگ ہے ایک عجیب گفتگو
سات سُروں کی آگ ہے آٹھویں سُر کی جستجو

اگر 'لا حاصل' کو بیچ میں سے نکال دیا جائے تو 'اے مرے دشت سخن' 'غزلیں دوہے گیت' کے تقریباً چار دہائیوں کے بعد شائع ہوا ہے۔ حرفِ آغاز میں وہ سب کچھ کہہ دیا گیا ہے جو کہنا چاہیے تھا، لیکن ذکر نہیں ہے تو 'غزلیں دوہے گیت' کا جس نے جمیل الدین عالی کو جمیل الدین عالی بنایا اور عالی کی شاعری کی وہ پہچان متعین کی جس کے قائل محمد حسن عسکری، ابن انشا، سلیم احمد سب تھے۔ سوال یہ ہے کہ کیا وہ پہچان عالی کے لیے بوجھ بن گئی یا عالی آگے بڑھنے کے لیے اس کو بھلا دینا چاہتے ہیں یا ان کے اندر کی بھیروی کچھ اور کہتی ہے، یا یہ رد تشکیل کا وہ عمل ہے جسے طویل سفر طے کرنے والوں کی تخلیقیت اکثر روا رکھتی ہے۔ عالی میرے دوست ہیں اور دوستوں کے بارے میں بے تعلقی سے قلم اٹھانا بہت مشکل امر ہے، معروضیت تو ویسے بھی ناممکن ہے۔ عالی کے دوہے کے قائل ان کے مخالفین بھی ہوں گے، جس شخص نے ایک قدیمی سنسکرت یا پراکرتی صنف کو اردوایا اور اردو اصناف شعری کا حصہ بنا دیا اور اوائل عمر میں ہی رجحان ساز ہونے کا درجہ بھی پالیا، اس کو شاعری سے اور کیا چاہیے، لیکن اگر واقعی ایسا ہوتا تو عالی دوسرے دیوان کا نام 'لا حاصل' نہ رکھتے۔ حاصل اور لا حاصل کا یہ کیسا کھیل ہے؟ کیا کہیں کوئی داغ ناتمامی ہے جو اندر ہی اندر سلگ رہا ہے۔ شاعر کو اکثر اس کا اندازہ نہیں ہوتا کہ اس کی مغفرت کس حوالے سے ہوگی اور ہوگی بھی کہ نہیں۔ پچھلی بار عالی پر قلم اٹھاتے ہوئے مجھے یہ احساس ہوا کہ عالی کی شہرت دوہے سے ہوئی ہے لیکن عالی کا بنیادی محاورہ غزل ہے۔ تغزل کا جوہر عالی کی سائیکی میں جاگزیں ہے، دوہا بھی دہلی اور لوہارو کی روایت سے آیا ہوگا، اور

بھگتی اور شرنگار رس کا کھیل غزل کے پہلو بہ پہلو کسی اجنبیت کا حامل نہیں۔ حقیقتاً یہ دونوں ایک ہی سکّے کے دو رُخ ہیں۔ کب چت پٹ ہوجاتی ہے اور پٹ چت، شاعری یہ کھیل شاعر کو بتا کر نہیں کھیلتی کیونکہ شاعر جب کہہ چکتا ہے تو اس کا کام ختم ہو جاتا ہے اور دوسرا عمل شروع ہو جاتا ہے قارئین کا، جسے ہم اردو میں 'زمانہ' یا 'عہد' بھی کہتے ہیں۔ وسط بیسویں صدی میں دوہے میں خلا تھا، اس کی بازیافت اس وقت زمانے کو راس آئی۔ شہرت خوشی دیتی ہے مگر ہر خلش کا علاج نہیں۔ میرا خیال ہے عالی کی طبیعت غزل میں برابر زور مارتی رہی، مگر زمانہ کی قبولیت (Reception) کا عالم نرالا ہے جس کو توقعات کی جس خراد پر اتار لے۔ لگتا ہے عالی کی تشنگی برابر بنی رہی۔ پھر دوہا غزل کے مقابلے میں ہے بھی تو حاشیائی کردار، قلب کی بات ہی کچھ اور ہے۔ عالی کی تشنگی کو بڑھاوا ملا ان کی سماجی مصروفیات، خدمتِ خلق، اردو اداروں کی عہدہ داری اور گلڈ اور انجمن کی سرداری و سربراہی سے، نیز کالم نویسی اور اخبار بازی سے۔ کہاں شاعری اور کہاں شوقِ صحافت کی فراوانی اور آئے دن کا بہتا پانی۔ غرضیکہ ذوق یاروں نے بہت زور غزل میں مارا، اور تشنگی بنی رہی۔ عالی کی اخبار بازی ہو یا اردو اداروں کی صورت گری یا عہدہ سازی، فن کار اچھا ہو اور اس سے توقع شاعری کی ہو تو کوئی رعایتی نمبر دے بھی کیوں؟ اردو ویسے بھی اس معاملے میں زیادہ روادار نہیں۔ ادھر عالی نے چاہا تو بہت لیکن نہ اداروں کو چھوڑا نہ اخباروں کو، اور حق شاعری کا بھی ادا کرنا چاہا تو اندر کا تصادم اور اضطراب ایک Irony میں ڈھلتا چلا گیا، شاعری جو عالی نسبی اور خاندانی وجاہت کی وجہ سے پالکی سے نیچے پیر بھی رکھنے نہیں دیتی اور طعنۂ نایافت بھی سننے نہیں دیتی۔ چنانچہ وہ پہلے ہی سے خود کو ردتشکیل (Deconstruct) کردیتی ہے۔ دوہا تو دشتِ امکاں میں فقط ایک نقش پا تھا، عالی کی شاعری ایک اضطراب زدہ روح ہے جو تمنا کا دوسرا قدم اٹھانے کے لیے بے تاب رہی ہے، ایسا نہ ہوتا تو اس مجموعے کا نام 'اے مرے دشتِ سخن' ہی کیوں ہوتا۔ مزید یہ کہ آٹھویں سُر کی جستجو بھی آسان نہ تھی — ایک عجیب راگ ہے ایک عجیب گفتگو، اندر کی آگ برابر جلتی رہی۔ اس نے کیا کیا نظمیہ شکلیں اختیار کیں، اس کا ذکر تو آگے آئے گا، پہلے اس درد کو سمجھنا ضروری ہے جس نے عالی میں ایک خاص

طرح کی حسِ مزاح پیدا کی ہے خودشکنی کی، اپنے آپ کو رد کرنے کی، آگے بڑھنے اور پھر پیچھے ہٹ جانے کی، یہ فقط حسن کی تغافل آزمائی نہیں جو بے خودی و ہشیاری کو ایک ہی آن میں نبھا لے جاتی ہے بلکہ جو بلند حوصلگی کے احساس اور حالات و حوادث کے پیش نظر اس احساس کے شکست ہونے یا تکمیل کے امکان اور ردامکان سے پیدا ہوتی ہے۔ اس کا ذکر میں اس لیے بھی چھیڑ رہا ہوں کہ یہ Irony عالی کے یہاں ایک شعری محرک بھی ہے کہیں ظاہر کہیں مضمر، ظاہر ان نظموں میں جہاں معاصرین کا ذکر آیا ہے اور مضمر ساری شاعری میں۔ بظاہر کچھ نظمیں سوانحی لگتی ہیں لیکن سوانحی نہیں ہیں:

دلِ دیوانۂ من
کہہ نہ افسانۂ من
سننے والوں کو بھلا کیسے یقیں آئے گا...
ہر طرف کذب و نمائش کا وہ غلبہ ہے کہ سچ مضحکہ اڑوائے گا
ان کے آگے نہیں چلتی ہے کوئی سعیِ فقیرانۂ من
دلِ دیوانۂ من
کہہ نہ افسانۂ من
جیتے جی میرے کھلے گا نہ ذرا گلشنِ ویرانۂ من...
دلِ دیوانۂ من
کہہ نہ افسانۂ من
آج تک خشک ہے زر دانۂ من
یوں ہی روئے گا عزا خانۂ من
دلِ دیوانۂ من
کہہ نہ افسانۂ من

(آشوب)

یوں تو 'حدِ ادب' میں بھی یہی کیفیت ہے اور 'نذر بابائے اردو' میں بھی، لیکن 'نذر مشفق خواجہ'، 'ایک سادہ سی تقریب' اور 'گواہی' اس پائے کی نظمیں ہیں جہاں یہ

درد سرشاری کی حدوں کو چھونے لگتا ہے اور شعری لطافت اپنا جواز خود بن جاتی ہے۔ 'نذر مشفق خواجہ' مزے کی نظم ہے۔ سلیم و انشا کا احوال برسبیل تذکرہ ہے، اصل معاملہ اپنے درد دل کا ہے۔ دوست باقی رہے نہ دوستیاں، زماں سیل رواں ہے، گزر رہا ہے، دوسرے نہیں رہے تو ایک دن شاعر بھی نہیں رہے گا۔ چنانچہ اس کی خواہش ہے کہ جہاں اس کی شاعری کو یاد کیا جائے وہاں دوسرے کاموں کو بھی نگاہ میں رکھا جائے تاکہ پلڑا اسبک نہ ہو:

تم پہ حق نہیں اتنا
مانگتا ہوں میں جتنا
میرے بعد جینا ہے
زہر زیست پینا ہے
مجھ کو یاد کرلینا
مختصر ہی کہہ دینا
انجمن کے دفتر میں
کالجوں کے محشر میں
ساتھ ساتھ راہوں میں
صبر میں کراہوں میں
جس قدر بھی دیکھی ہے
وہ جو مجھ پہ گزری ہے

غور طلب ہے کہ 'نذرِ مشفق خواجہ' ہو یا 'ایک سادہ سی تقریب' یا 'گواہی' ان تینوں نظموں میں تصور اختتام سفر یعنی موت کا ہے اور اپنی جمع پونجی یعنی شعری کمائی کا یعنی اثاثہ کیا ہے یا پیچھے کیا سرمایہ چھوڑا ہے؟ ان نظموں میں چونکہ منظر کاری بھی ہے اور جذبے کا فشار بھی، تینوں کی ہیئت مثنوی کی ہے جس میں عالی کی قدرتِ بیان کے جوہر کھلتے ہیں۔ ایک تو درد کی زیریں لہر، پھر بے نیازی اور خودشکنی، ساتھ ہی سلاست، روانی اور گھلاوٹ، ملاحظہ ہو:

چلا جو میں تو مرا جلسۂ وداع ہوا
کئی ہزار زبانوں کا اجتماع ہوا
پھر اپنے اپنے پھریرے ہوا میں لہرائے
اور ان کے سائے میں لاکھوں مصنفین آئے
پھر ایک وفد زانبوہِ قارئین آیا
اور ایک مجمعِ تنظیمِ ناقدین آیا

(ایک سادہ سی تقریب)

اور اس کے بعد یہ انکسار جو دعوائے کمال کا پہلو بھی رکھتا ہے اور عالی نسبی کا بھی:

میں ہاتھ جوڑ کر ان سب کے سامنے آیا
حضور کیا ہے جو مجھ پر کرم یہ فرمایا
مجھے کبھی نہ کوئی دعوئے کمال ہوا
نہ کچھ کسی سے تقابل کا ہی خیال ہوا
میں آپ سب کا کہاں تک لگا سکوں کا سراغ
مری متاع یہی ہیں بجھے بجھے سے چراغ

(ایک سادہ سی تقریب)

اس نظم کا اختتام بھی نہایت عمدگی سے شاعرانہ پیرایے پر ہوا ہے کہ مانا جانا نہ مانا جانا، شہرت پانا نہ پانا یہ سب اضافی باتیں ہیں، اصل چیز تو جذبۂ شوق اور اندر کی تڑپ ہے اور اس میں سے کتنا زندہ رہ پاتا ہے، اس کی کسی کو خبر نہیں۔ فن تو اصلاً ہے ہی بابِ ناتمام سے، یہ تو احساس کا زخم ہے ہرا رہنا جس کا مقدر ہے:

تو کیا ہوا کہ ہر اک سمت سے صدا آئی
اور اپنے ساتھ عجب رنگ اک فضا لائی
چل آ کہ تو بھی اسی بابِ ناتمام سے ہے
یہاں تو سب کو غرض اپنے اپنے کام سے ہے

'گواہی' میں اس خلش نے ایک اور مسئلہ کو چھیڑا ہے اور بڑے بڑوں سے مثالیں دی ہیں کہ ان میں سے بھی بعضے ایک صنف کے پابند نہیں تھے۔ شاعر چاہتا

ہے کہ اس نے جو نثر لکھی ہے اس کا حق بھی اس کو دیا جائے۔ یعنی ذہنِ انسانی کی کچھ تازہ دریافتیں اور ڈسکورس ایسے ہیں کہ انھیں عوام کی سطح تک عوام کی زبان میں لے جانے کی ضرورت ہوتی ہے۔ قطع نظر اس سے کہ ہر کسے را بہر کارے ساختند، عالی نے جگہ جگہ جو شعر نکالے ہیں ان کی شعریت کی داد نہ دینا ظلم ہے:

سنا تھا ذہن میں کچھ خام مال ہوتا ہے
اسی میں صد ورق صد خیال ہوتا ہے
ودیعتِ ازلی، گرد و پیش کے احوال
اگر سلیقے سے آمیز ہوں تو وحی مثال
کبھی وہ آب سے اولہ بنا کے دیتا ہے
کبھی یہ کوئلے کو ہیرا بنا کے دیتا ہے
میں اپنی حد میں غزل دوہے گیت کہتا تھا
خود اپنے سحرِ گلو میں بھی مست رہتا تھا
سوائے اس کے کوئی نثر کا خیال نہ تھا
غمِ عوام جڑوں سے شریکِ قال نہ تھا
خدا گواہ یہ اقرارِ استفادہ ہے
نہیں کہ اپنا ہی کچھ کیف وکم زیادہ ہے
شگافِ سینہ فقط نظم ہی سے بھر نہ سکا
صغیر تھا کوئی فتح کبیر کر نہ سکا
میں ایک ذرۂ صحرائے بے کرانِ سخن
سوائے حسنِ طبیعت ملا نہ علم نہ فن

(گواہی)

یہ سارے مقامات وہ ہیں جہاں آپ بیتی شاعری بن گئی ہے۔ نظم منطق نہیں کہ دلیل کی تعمیر کو دیکھا جائے کہ کلیتِ کار شاعر کے حق میں جاتی ہے کہ نہیں اور جو مصنفین ہیں وہی قارئین بھی ہیں، تاہم کون ہے جس پر خودشکنی اور دردمندی میں

گندھی اس نظم کا جادو نہ چلے گا اور کون ہے جو اس کی خستگی کی داد نہ دے گا:

ہزار تفرقے، ناخواندگی، خرد بندی
زمیں پہ قبضہ بنامِ حقِ خداوندی
سو ان سے کشمکشِ صد جہات جاری ہے
بحفظِ علم کہ اک وہ بھی ذمہ داری ہے
ادھر کچھ ایسے بھی قاری کہ ذہن میں خارش
''خراب کردۂ جہلے و فارغ از دانش''
تو میں جو تجلہ گہہِ شعر میں ہی رہ نہ سکا
سبب وہی ہے کہ بس اتنے بوجھ سہہ نہ سکا
ملی جنھیں نہ کوئی بات قابلِ تعزیر
وہ قتلِ شعر سے ہی اس کی کر گئے تعبیر
وہ زور جتنا عیوب و صفات پر رکھیں
ذرا سی کلیّتِ کار پر نظر رکھیں

اس منظرنامے کے بعد آیئے دیکھیں کہ جس نئے طبیعیاتی سائنسی ڈسکورس پر عالی نے دسترس حاصل کی ہے اور جس کو وہ اردو میں لے آنے کے لیے کوشاں رہے ہیں، شاعری میں اس کی ترغیبِ ذہنی کا عمل کیا ہے اور اس سے اثرپذیری کی کیا شکلیں بنتی ہیں۔ اس مجموعے کی خصوصیت خاصہ عالی کی شاعری کی یہی نئی جہت ہے۔ مجموعے میں ایسی نظموں کی اچھی خاصی تعداد ہے، لیکن شعری تشکیل کے اعتبار سے میرے نزدیک 'امکان' اور 'تجی' بے مثال ہیں۔ 'امکان' خلا کے موضوع پر ہے:

خلا خالی نہیں ہے
اس میں ایسے ایسے عنصر، بے ظہور، اس طرح رہتے ہیں
کہ جیسے بعض شاعر بے لکھے بس ذہن ہی میں دل کے انگارے ملا کر شعر کہتے ہیں
وہ کہتے ہیں وہ عنصر بے محرک، بے قوانینِ طبیعیات ایک شوقِ خود و جودی میں
ابھر کر رقص کرتے ہیں

عناصر کا یہ رقص بغیر آغاز اور بغیر انجام کے ہے بلکہ زماں یا مکاں کا یہ پیمانہ ہی نہیں ہوگا تو ہجر و وصال کی معنویت بھی بدل جائے گی :

اور اس کے بعد یا جب چاہیں ہم اک ساتھ ہی چھپ جائیں
دوبارہ کوئی قالب لیں نہ واپس آئیں
یہ ممکن ہے وہی وصلِ مسلسل ہو
ہماری نامکمل زندگی یعنی یہ بعدِ اختلاطِ جسم، آغاز و نشاطِ تشنگی، شاید وہاں جا کر مکمل ہو

'جستجو' خاصی طویل نظم ہے۔ متکلم خداوند سے خطاب کر کے اپنے عجز بیان کی معذرت چاہتا ہے کہ اس کی مشقِ سخن تنگ سخن نکلی کہ اس نے دانش کے مینا سے جب بھی سیراب ہونا چاہا اور جس صنف کو جتنا بھی اپنایا وہ مثال دلبر پیماں شکن نکلی۔ وہ گنج گہر ہائے بزرگاں کا احترام کرتا ہے کہ ان کے دبستانِ مراتب، صد مناقب، سجدۂ تعظیم کے ارکان واجب اپنا اپنا ایک عالم ہیں وہ ان سے فیض اٹھا کر ان سے اونچا جانا جاتا ہے لیکن :

کہاں ان کے خزانے اور کہاں میرے یہ بے رس، بے تراوش، کشتگانِ جہل اور محرومِ ایمائیت افسانے
جمال و فن سے بیگانے
مودب ان نقوش پا سے اک لمسِ جبیں کو بھی غنیمت جان کر تنہا گزرتا ہوں

یہ خودشکنی ایک شعری تحت بیانی بھی ہے جس کے پردے میں آدم اپنے حوصلوں، امنگوں کی بات کرتا ہے :

خداوندا
مجھے تو کم سے کم اتنی ہی صدیاں اور دے
دیکھوں، پڑھوں، سوچوں، لکھوں، کچھ کام کر جاؤں
اگر انعام ہوتے ہیں تو کوئی کارنامہ لائقِ انعام کر جاؤں

نہیں میں یہ نہیں کہتا کہ اب یا عہدِ آئندہ میں کوئی نام کر جاؤں
مگر ممکن تو ہے تیرے کرم سے جرم گاہِ زندگی میں خود کو بے الزام کر جاؤں
یہ صدیاں تو الف بے تھیں

خود کو بے الزام کر جانے کی خواہش عالی کی کلیدی خواہش ہے اور اسی نے عالی سے سائنسی نظموں کی جہت کھلوائی ہے۔ اس کے بعد شاعر کہکشاؤں ماوراؤں کی بات کرتا ہے کہ یہ کیسے بنتے اور خلا میں گھومتے رہتے ہیں، ہماری تقویموں میں ان کی ساعتوں صدیوں کے پیمانے آتے ہی نہیں، ان کے سامنے سے روشنی گزر جائے تو اس کو بھی اندر کھینچ لیتے ہیں۔ یہ کھیل صدیوں سے جاری ہے اور صدیاں تو الف بے تھیں، اصل تہجی تو ابھی باقی ہے۔ اس کے بعد جلوۂ معنی کے حوالے سے سنگولے ریٹی کا قصہ چھیڑا ہے تو توانائی کا مسئلہ گویا قصوں کا قصہ ہے:

کر دیا ثابت توانائی
سمجھ میں آ کے بھی اب تک نہیں آئی
وہ کیا شے تھی
وہ کیا ہے کیوں متحرک ہوئی کیوں پھیلتی ہی جا رہی ہے
کیا کبھی واپس بھی آئے گی جب آئے گی تو اس کی وجہ کیا اور شکل کیا ہوگی

Singularity

اس نظم میں ثابت و سیار اور پھر 'انتشار' کی پوری داستان سمودی ہے۔ اس موضوع پر اس وضع کی دوسری نظم اردو میں نہ ملے گی۔ شاعر ہر صفحۂ معنی کو الٹ کر دیکھتا ہے کہ مفہوم سے محروم رہنا تو مقدرِ انسانی ہے۔ اب تک صدیوں کا الٹ پھیر تو پہلی یا دوسری کروٹ تھی، کائنات کے رازوں کو سمجھنے کے لیے مزید وقت چاہیے تا کہ ایسی زبان یا ایسا محاورہ بن سکے جو ہر کون و مکاں کے اسرار کی تعبیر پر قادر ہو، اب تک کی صدیاں تو محض الف بے تھیں، انسان کی تلاشِ بے کراں کا سفر جاری ہے، کیا معلوم یہ تہجی مکمل بھی ہو یا نہیں:

خداوندا
خیال اک زائرِ خوش گفتگو گو بے تسلی اک حریفِ آرزو نکلا
میں کچھ سمجھا مگر پھر بھی نہیں سمجھا
مجھے تو چند صدیاں دے ہی دے جن میں مجھے جتنے بھی حرف ولفظ آ جائیں
انھی سے اک زباں، تعبیرِ ہر کون و مکاں، اپنی بنانی ہے
مجھے سب ہوشمندانِ زر افشاں جس قدر بھی دے گئے اور جو بھی دیں منظور ہے لیکن
مرے دل میں سوالوں کی جو دنیا ہے وہ ماضی حال مستقبل سے وابستہ سہی پھر بھی...
مگر اس کا دوانہ پن بھی تو تیری تلاشِ بے کراں ہی کی کہانی ہے
یہ صدیاں تو الف بے تھیں

طویل نظمیہ 'انسان' بھی شعر عالی کی نئی جہت کا حصہ ہے۔ سو اس کا ذکر بھی تجربی آزاد نظموں کے ساتھ کرنا مناسب ہے۔ 'اے مرے دشتِ سخن' میں 'انسان' کے چار حصے شامل ہیں جو تقریباً سوا سو صفحوں پر پھیلے ہوئے ہیں۔ ان میں تین مسلسل ابواب ہیں اور چوتھا حصہ جس کا عنوان 'حسد' ہے اس کی ترتیب ہنوز طے نہیں ہے۔ عالی اس نظمیے کو ایک مدت سے لکھ رہے ہیں اور اس کے اجزا وقتاً فوقتاً رسائل و جرائد میں شائع ہوکر توقعات پیدا کرتے رہے ہیں۔ اس پورے نظمیے میں منظرناموں، کرداروں وغیرہ کی حرکات و سکنات، حلیے اور ڈرامائی متعلقات کو بقول مصنف قاری کی تفہیم و تصور پر چھوڑ دیا گیا ہے۔ پہلا اور دوسرا باب تقریباً پچاس صفحوں کو حاوی ہے۔ مکالمے چونکہ منظوم ہیں، پورے نظمیے کو غنائیے کے طور پر بھی پیش کیا جاسکتا ہے۔ موضوع و مفاہیم کے اعتبار سے یہ ایک نادرالوجود اور بلند حوصلہ کاوش ہے، خصوصاً ایسے دور میں جب طویل نظم پر توجہ بہت کم ہے اور روایتی رسمی شاعری کی ہوڑ سی لگی ہوئی ہے۔ 'انسان' کا کینوس ہی ایسا ہے کہ بہت سی توقعات کو پیدا کر دیتا ہے، لیکن چونکہ نظمیہ ہنوز نامکمل ہے، حتمی رائے دینا خارج از بحث ہے۔ یوں بھی سوا سو

صفحات پر پھیلی ہوئی نظم کے مباحث و نکات سے انصاف کرنے کے لیے الگ سے مضمون کی ضرورت ہے۔ نظمیہ میں جمالی اور سیماد و بنیادی کردار ہیں، جمالی جسمانی طور پر سیما روحانی یا تصوراتی طور پر، کیونکہ اس کی یادیں بار بار لوٹ کر آتی ہیں۔ کئی مقامات پر سیما کی آواز مکالمے کو آگے بھی بڑھاتی ہے اور اس میں مزاحم بھی ہوتی ہے۔ نظمیے میں کئی دوسرے نسوانی اور مرد کردار بھی ہیں جو مباحث اٹھاتے اور سوال و جواب کرتے ہیں۔ اسرار اور چند نوجوان احتجاجی صدائیں ہیں اور کئی آوازیں اور ہیولے بھی ہیں جو بار بار ابھرتے ہیں اور ڈرامائی فضا کی تشکیل کرتے ہیں۔ جمالی اور اسرار ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ جمالی اسرار کو ذلیل، سیاہ باطن، مکروہ شکل والا کہتا ہے اور اسرار جمالی کو بیوقوف سمجھتا ہے/ کہ بس اتنی سی لونڈیا کے لیے مول لی اپنی بھی پائمالی/ لیکن حسینہ اس احتجاجی صدا کے بارے میں کہتی ہے/ کہ انھیں بھی جمالی سے کم مت سمجھیے/۔ جمالی شاعر کا Alter Ego بھی ہوسکتا ہے اور نظمیہ 'انسان' اس حوالے سے اولادِ آدم کے عذابوں، ثوابوں، خوابوں، امنگوں، حوصلوں، خیالوں اور خلا کے رازوں کی داستان ہے:

کوئی مری داستان لکھے
کوئی مری داستان لکھے
جو میری مانند اور لاکھوں شکست کھائے ہوؤں کی تاریخ بھی رہے گی
جنھوں نے کس کس عذاب کو اک بہشتِ امید کی خوشی میں دبا رکھا تھا

بیچ بیچ میں عالی کی حسِ مزاح اور خودشکنی کے چھینٹے بھی ہیں:

میں کیسی الجھن میں مبتلا ہوں
مجھے یہ کیسی روایتوں اور حکایتوں کے سنپولیے اندر سے ڈس گئے ہیں
یہ میری کم مائیگی کے قریوں میں کن بزرگوں کے لاؤلشکر مجھے ڈرانے کو بس گئے ہیں

تاہم شاعر کی بلند حوصلگی لائقِ داد ہے کہ وہ ایسا بیان چاہتا ہے جو اپنی مثال آپ ہو:

جیسے زمیں کے مظلوم باسیوں کا فسانہ خود آسمان لکھے
کوئی مری داستان لکھے!

پہلے باب میں کون و مکاں اور تسخیر طبیعیات کی نئی دریافتوں کی طرف شاعرانہ اشارے ہیں، اس کا موثر ترین حصہ اس کا اختتامیہ ہے جب جمالی کہتا ہے:

چلو بھی اب تم ہی اٹھو سیما
مری توانائیِ طلب سے تمام پردوں کو چاک کردو
یہ پتھروں کی سِلیں مری آتشِ تمنا سے خاک کردو

......

ہوا اگر اس کے بعد کوئی نیا دھماکہ
تو وہ ہمارے لیے ہو جشن ابد اور اک ساتھ ہی چلیں ہم
زمین، شمس و قمر، سدائم
کوئی سمجھتا ہو ان کو تخلیق کوئی کہتا ہو ان کو دائم
یہ میرے جوشِ غضب کے آگے نہ رک سکیں گے
ہمیں تو وہ دوسرا دھماکہ عطا کرے گا
ہمارے سُر اور سنگتوں کا اک ایسا شدھ اور اک ایسا کامل
عجیب عالم
جو آج ان کہکشاؤں کے رقص میں بھی بے بھاؤ اور مدھم
چھپا ہوا ہے

دوسرے باب کی جان وہ مکالمہ ہے جو نسوانیت پر حسینہ اور معینہ میں قائم ہوا ہے۔ حسینہ اپنا دکھڑا روتی ہے اور معینہ ہمت بندھاتی ہے۔ یہ بھی قابلِ غور ہے کہ مفاہیم جب موج در موج آتے ہیں تو مصنف مثنوی کا قالب اپناتا ہے اور مست و بیخود ہو کر دادِ سخن دیتا ہے:

معینہ

فرقِ طبقات ہی نہیں ہے غضب
شاونیت کا ارتقا ہے عجب
کیا لقب کیا حسین چابک ہے
صنف نسواں تو صنف نازک ہے
کی مقرر ز راہ سر شوری
جسم کی وضع خاص کمزوری
جبکہ اس میں حمل کی طاقت ہے
بارہا زچگی کی قوت ہے

......

کم نہ تحقیر میں تھا مشرق بھی
اک مثل مغربی بھی خوب چلی
''شاخ اخروٹ عورتیں کتے
جتنا پیٹا انھیں وہ ٹھیک رہے''
پچھلی صدیوں کا جو بھی ماتم ہے
اس صدی میں بھی روشنی کم ہے
ایک مسز پینکھرسٹ پائی ہے
اک سیموں دی بوار آئی ہے

......

اپنے ہاں ایک عصمتِ چغتائی
ان کے ہاں امرتا پریتم لائی
کچھ ادا جعفری کی سعی بیاں
عورتوں کو دی عورتوں کی زباں
پھر بھی افواجِ ظالماں ہیں وہیں

ایک صف بھی نہیں بنی ہے ابھی
جنگ کرنی بہت بڑی ہے ابھی

......

اور یہ عشق وشق کے ہفوات
یہ جو ہے اک ادارۂ جذبات
کچھ کثافت یہاں بھی دھونی ہے
ان کی تطہیر بھی تو ہونی ہے
کیوں رہے یہ چمن مراعاتی
رنگ و بو اس کے ہیں مساواتی
نعرہ یہ ہے رعایتیں مت دو
جو ہمارا ہے ہم کو واپس ہو

حسینہ

سیدھی سادی سی اک حقیقت ہے
مجھ کو اک شخص سے محبت ہے
وہ کسی اور کا اسیر ہوا
چھوٹنا مجھ سے ناگزیر ہوا
پھر بھی ہر وقت اس کی یاد آئے
اور ہر ہر نفس میں بس جائے
میں کہ خود اک حسین لڑکی ہوں
پڑھتی لکھتی ہوں اور سوچتی ہوں
اہلِ جاگیر کی نشانی بھی
یعنی معروف خاندانی بھی
کیسے کھودوں جو اس کو پا نہ سکوں
کیا کروں گر اسے بھلا نہ سکوں

......

ایسی باتوں کی کیا زباں ہوگی
کیا کچھ آرائشِ بیاں ہوگی
سیکس کی شرح و داستان ہوگی
یا کوئی اور این و آں ہوگی

......

کیا نہیں میرے دکھ بھی بامعنی؟

یہ اقتباسات قدرے طویل ضرور ہوگئے، لیکن یہ بحثیں کتنوں نے اٹھائی ہیں اور اس حسنِ معنی اور لطفِ کلام کے ساتھ۔ اسی سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ دیگر مباحث بھی کس سطح پر ہوں گے، آفرینش کائنات اور ثوابت و سیار کے لامختتم اسرار، انسانی فطرت، آگہی، خالقِ کون و مکاں، مذاہب عالم کی روایتیں، فلسفوں کے سلسلے، تناسخ، تشکیک اور بیسیوں دوسرے مسائل تیسرے باب میں آئے ہیں۔ یہ سب ایک طرح کی خودکلامیاں بھی ہیں کہ عالی نے یہ سب مباحث ساز شوق کی دھن پر چھیڑے ہیں:

نہ بھولیو کہ مسلسل ہے سازِ شوق کی دھن
بس ایک تار سے ساری ردائے زیست نہ بُن
سرورِ آگہی دیں گے نہ چند پیمانے
ہزارہا خُمِ مستی ہزار مے خانے

تاہم اردو نظم میں سائنسی فکر اور خرد افروزی کی بنا ڈالنے کو یہ چند پیمانے ہی بہت ہیں۔ شاعری اس سے زیادہ کی متحمل ہو بھی نہیں سکتی۔ عالی نے جسے عذاب خرد پرستی کہا ہے، اس آتش کدہ خیال سے نکل کر عالی نے شاعری میں ایک پوری نئی گزرگاہ کو روشن کیا ہے۔ فکر و جذبہ، نیز تخیل و تجرید کی اس آمیزش سے شعر کاڑھنا آسان نہ تھا۔ عالی کی جگر کاوی اور سینہ فگاری کی داد آگے چل کر زمانہ دے گا۔ 'انسان' اگر مکمل نہ بھی ہوئی تو بھی ایک مثالی نمونہ کے طور پر یاد رکھی جائے گی۔

اب آخر میں کچھ ذکر عالی کی مقبول صنف دوہے کا بھی ہوجائے جو عالی کے

شعور کی زبان ہے، اور پھر چلتے چلاتے ایک جھلک غزل کی جو عالی کے لاشعور کی زبان ہے۔ یہ طے کرنا مشکل ہے کہ عالی موسیقی سے دوہے کی طرف گئے یا دوہے سے موسیقی کی طرف آئے، ان دونوں میں گہرا رشتہ ہو نہ ہو، عالی کی سائیکی میں سنگیت کے سُر گھلے ہوئے ہیں۔ اس کی نشانیاں جگہ جگہ 'اے مرے دشتِ سخن' میں بکھری ہوئی ملتی ہیں اور ان کی معنویت جیسی اس مجموعے میں نکھر کر سامنے آئی ہے اس سے پہلے ایسا نہ تھا۔ ویسے تو عالی نے اس کو سربستہ راز رہنے دیا ہے لیکن 'گھنگھرو' سے پتہ چلتا ہے کہ مسلک خواہ یہ رہا ہو کہ ہوس سیر و تماشا سو وہ کم ہے ہم کو، لیکن یہ سلسلے حضرت دہلی سے پونہ اور حیدرآباد تک پھیلے ہوئے تھے/ تب سے مری روح میں گھنگھرو/ کبھی بجتے ہیں کبھی روتے ہیں/ یعنی کچھ ایسی آوازیں بھی ہوتی ہیں جو ماورائے سخن ہوتی ہیں:

خود جھومیں گے پائل گھنگھرو ٹھمری اور کھماج
سُر مرے چاکر گت تری داسی میں گاؤں تو ناچ

ایک نظم راگ 'جے جے ونتی' پر ہے جسے استاد فیاض خاں مرحوم کی نذر کیا ہے /من جھومے لہرائے، رے شیاما/ یاد تمھاری آئے، رے شیاما/ سُر بھی ایک سعادت ہے جس کی معنویت فقط اس پر کھلتی ہے جسے یہ دولت نصیب ہو۔ عالی نے یہ مسئلہ 'سُر کیسے بنا' میں چھیڑا ہے۔ اسی طرح 'نذر امیر خسرو' اور 'نذر شاہ لطیف' خاص ٹھاٹھ میں ہیں/ یہ کافی ٹھاٹھ کی سندر راگنی/ مدھم اور کھرج میں گاؤں — ڈیرے جاؤں/ بلا شبہ یہ نغمے وہ ہیں جو ہر روح میں نہیں گونجتے۔ دہلی کے دو تاریخی واقعے میری یادداشت کے ہیں، ایک موقع پر میں شریک تھا دوسرے میں میں شریک نہ تھا۔ عالی کا قیام میرے یہاں تھا، ان کے ایک دوست تھے رجّی (راجندر کمار) بے حد باذوق انسان، زبردست حسِ مزاح کے مالک، باتوں باتوں میں اُڑتی چڑیا کے پر کتر لیتے تھے، جیوتش بدیا کے گُنی، جوہریوں کے جوہری، حیات رجنسی میں ٹھکانہ تھا، امریکی یورپی بالکائیں طواف کرتی تھیں، بہرحال سنگیت کے ایسے رسیا کہ کوئی استاد کیسا کم آمیز ہو، رجّی کی سب سے آشنائی تھی۔ (افسوس' آں قدح بشکست و آں ساقی

نمانڈ) عالی سے ایسی گاڑھی تھی کہ عالی دہلی میں جہاں ہوں جس جگہ ہوں، یہ کھوج نکالتے اور قدرِ مشترک فقط اتنی تھی کہ راگ انوراگ سنگیت کے دونوں رسیا۔ بہرحال مشہور فلم اسٹار کبیر بیدی کے یہاں محفل تھی جس میں پروتما بیدی تو تھیں ہی، مشہور اداکارہ اور کسی زمانے کی شعلۂ جوالہ وجینتی مالا بھی بھارت ناٹیم کررہی تھیں۔ انھیں جو پھول بھینٹ ہوئے تھے، جب عالی جی کا تعارف کرایا گیا تو انھوں نے وہ پھول عالی جی کو پیش کردیے۔ 'کالی داس نے شکنتلا کے...' والے دوہے اسی موقع کی یادگار ہیں۔ ان دوہوں کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ باوجود شدائد کے ہندوستان اور پاکستان کی دوستی کی آس سنگیت کی مٹھاس میں بھر گئی ہے:

کلا جہاں ہو پیار کریں گے اگر لیا پہچان
کلا کا سورج دیش نہ دیکھے وہ جگ بھر کی جان
ہندوستان اور پاکستان پہ سے کڑے کیوں آئے
آج نہ سمجھیں کل سمجھیں گے عالی کے ادھیائے
جنتا بے بس نیتا بے رس کیسے ملے مٹھاس
اے دونوں ہمسایو پھر بھی گھولتے رہنا آس

دوسرا موقع وہ ہے جب عالی دہلی کلاتھ مل کے مالک لالہ بنسی دھر کے یہاں ٹھہرے ہوئے تھے، موریہ شیرٹین میں استاد اللہ رکھا اور طبلہ نوازی کے نوجوان جادوگر ذاکر حسین کا پروگرام تھا۔ عالی کی نظم 'یہ خسرو کی ایجاد' جس میں دیواریں، ضربیں، گوٹیں، نوکِ جھونک، خالی وغیرہ عالی نے کچھ نہیں چھوڑا، اسی موقع کی نظم ہے جب ذاکر حسین کی انگلیوں کے رقص نے سماں باندھ دیا تھا۔ عالی کی تخلیقیت کا موسیقی سے جو رشتہ ہے، اس بارے میں غزل کے ان دو شعروں میں بھی بہت کچھ کہہ دیا ہے:

اتنی بڑی بزمِ موسیقی میں تیری
اپنی یہی لے مدھم مدھم کافی ہے

جیون راگ کے تان پلٹ کیا سمجھوگے
عالی صاحب تم کو سرگم کافی ہے

سُر سرگم سے عالی کا جو رشتہ ہے اسی کے پیش نظر ذیل کے دوہوں کی لفظیات اور اصطلاحوں اور فضاسازی پر غور کرنا خالی از لطف نہ ہوگا۔

مجھ میں کچھ سُر کھوئے ہوئے ہیں وہی اگائیں آگ
نا یہ پہاڑی نا بھٹیالی یہ ہے دوہا راگ
سُر اور شبد اور دھیان کی اگنی شعلے جن کے لاکھ
خسرو پر جو جلیں پتنگے عالی ان کی راکھ

ان دوہوں کو مزید دیکھیے کہ اوّل تو عالی نقطے گننے والوں کو کس خوبی سے لاجواب کررہے ہیں کہ چیزیں جب ایک کلچر سے دوسرے کو منتقل ہوتی ہیں تو نہ صرف وضع قطع بدل جاتی ہے بلکہ جمالیات بھی کیا سے کیا ہوجاتی ہے۔ اور شاعری ہو یا سنگیت، سارا کھیل رس یعنی تاثیر کا ہے، یہ نہیں تو خالی لفظوں سے کچھ نہیں ہوتا:

تانپورہ بھی گھر میں رکھا سارنگی بھی لائے
اے بھئی گائک سُر کے بنا سُر کھیل نہ کھیلا جائے

طبلے رے طبلے تیری گمک سے پڑے ہے دل پر چوٹ
پگلے رے پگلے یوں بھی نہ ہو تو ہم دونوں میں کھوٹ

میرے ماترے گننے والے تو سچا پر یار
جب خسرو کے ہاتھ سے گزری وینا ہوئی ستار

یہ تو سنگیت سے رشتے کی بات تھی، ورنہ دوہے میں عالی کی جو حیثیت ہے، وہ ایک ایسی سچائی ہے جس سے کوئی کافر بھی انکار نہیں کرسکتا (ویسے بچی داد دینے والوں میں ایک کافر بھی ہے) عالی کے دوہوں، عشق و عاشقی کے پیرایوں، پریم رس اور بھگتی رس کے بارے میں اتنا لکھا گیا ہے کہ سامنے کی باتوں کی تکرار عبث ہے، یہ

فصل کبھی کی کٹ چکی اور اب تو 'اٹھا چکے ہیں زمیندار ان زمینوں کو'۔ سوائے اس کے کہ سرِ دست زیرِ نظر مجموعے سے میں اپنی پسند کے کچھ دوہے نشان زد کرلوں۔ ان کی معنویت اکہری نہیں، اور اس بارے میں فقط اتنا کہہ دینا کافی ہے کہ میرے نزدیک یہ تمام دوہے اچھے خاصے پولیٹیکل ہیں اور مٹی سے جڑے ہوئے ہیں:

ایسے تجھے بنا کر اتنے خوش تھے اور حیران
تیرے من میں نرمی رکھنا بھول گئے بھگوان

گوری تیری بھینٹ کو شبد اور دھیان کہاں سے لائیں
سندرتا کی سبھی مثالیں خود تجھ سے شرمائیں

جنتا راج بھی راجا جیسا اصل سمجھ نہ پائے
جو آنکھوں کی سوئیاں نکالے وہی رانی بن جائے

جب تک سمے نہیں دیتا ان نیتاؤں کو چھانٹ
تاش کے ہیں وہی باون پتے جیسے بھی دو بانٹ

دوڑنے والو دوڑو پر یہ دھیان نہ جانے پائے
آخر میں بس وہی جیتے گا جس کو سمے جتائے

میں نہیں کوئی کٹر پنتھی سنو مرا ادھیائے
مسجد کو مندر کہنے سے خدا نہ بدلا جائے

پھر بھی دوہا دوہا ہے اور غزل غزل۔ اتنا تو پہلے کہہ چکا ہوں کہ غزل عالی کے دل کا چور ہے۔ وہ مغل بچے ہیں، دوہے کی سندرتاؤں اور راس لیلاؤں کو انھوں نے

جوانی ہی میں مار رکھا تھا، چھیڑ خوباں سے بھی جاری رہی، گر نہیں وصل تو حسرت ہی سہی۔ یہ حسرت بھی شاعری میں بڑے بڑے کام کرا لے جاتی ہے۔ دوہا عالی کی دھرتی ہے تو غزل عالی کی زمین ہے۔ عالی کی درویش صفت قلندری نے دھرتی سے نبھائی ہے تو زمین سے بھی ناتہ نہیں توڑا۔ البتہ آٹھویں سُر کی تلاش میں انھوں نے زیادہ خون جگر نظم میں کھایا ہے۔ اس کم نگہی کے باوجود جب جب غزل ہوئی ہے، لطف و اثر اور آزادگی و بے نیازی کا چشمہ پھوٹ بہا ہے۔ ان شعروں پر کس کی نگاہ نہ ٹھہرے گی:

ساری رات ستاروں آگے کیا رونا
صبح ہی کرلے گریہ شبنم کافی ہے
ابھی ترے انکار پہ کیوں روؤں مجھ میں
اپنے آپ پہ ہنسنے کا دم کافی ہے
لطفِ نگہ کی خواہش تھی سو کب کرتے
آج تلک وہی چشمِ برہم کافی ہے

اس غزل میں کراچی کا اشارہ نہ بھی آتا تو بھی فضا کہہ رہی ہے کہ کس درد نے یہ شعر کہلوائے ہوں گے:

دوڑو کہ مے کشوں کے شرارِ نفاق سے
اک آگ سی خبر ہے کہ مے خانہ جل گیا
محدود رکھ نہ اپنے سیاق و سباق میں
ہر خواب کی قسم کہ ہر افسانہ جل گیا
مابین والیانِ چمن کیا تپش ہے یہ
ایک ایک میرے پھول کا زردانہ جل گیا
روکو یہ آگ ورنہ کراچی کے ساکنو
جنت سا ایک شہر جمیمانہ جل گیا
آب حیات جیسے وہ معمار واپس آئیں
دیکھیں کہ کتنی جلد یہ کاشانہ جل گیا

جس طرح دوہوں کا حصہ میں نے اپنے پسندیدہ دوہوں پر ختم کیا تھا، اب شعروں کے انتخاب سے رسوا ہونا ہی ہے تو پھر پسندیدہ غزل بھی سہی۔ ملاحظہ ہو عالی نے غالب کی زمین میں بہ تغیر قافیہ کیا گل بوٹے نکالے ہیں، ان اشعار میں برش و روانی اور جزالت و خستگی اس درجہ ہے کہ بہائے لیے جاتی ہے اور پھر انسان سوچتا ہے کہ حسن و لطافت کی جو پرچھائیں سی گزر گئی، اس کی معنویت کے بچے تو کیسے نہیں :

گزر گیا ہے جو وقت اس میں جا کے دیکھتے ہیں
طرح قبول غزل آزما کے دیکھتے ہیں

دکانِ کم سخنی کی بھی منفعت مت پوچھ
ہم اپنے آپ کو برسوں گنوا کے دیکھتے ہیں

ہر آدمی پہ ہوئی دی کائنات ارزاں
سب اپنے طور سے جلوے خدا کے دیکھتے ہیں

سنا ہے جب سے کہ تحریر خود کو لکھوائے
مجھے ہٹا، مرا دیوان اٹھا کے دیکھتے ہیں

دلِ تباہ و فسردہ تمھیں قبول نہیں
کہو تو عطف و اضافت ہٹا کے دیکھتے ہیں

ہم اہلِ بزم کو کیوں اپنے اعتماد میں لیں
کہ وہ بھی تو ہمیں نظریں جھکا کے دیکھتے ہیں

جنھیں اہلِ درد کو پنجابیوں نے لوٹ لیا
انھیں یہ سسّی و پنہوں سنا کے دیکھتے ہیں

عالی نے بہت پہلے کہا تھا / کوئی نہیں، کہ ہو اس دشت میں مرا دم ساز / ہر ایک سمت سے آتی ہے اپنی ہی آواز / عالی کی شاعری کی غالب کیفیت خودکلامی کی ہے، اور اب تو انھوں نے دشت سخن کو آواز دی ہے، ان کی تحت بیانی بھی اسی حوالے سے

ہے، مرزا غالب اور خواجہ میر درد دونوں سے ان کا رشتہ ہے، ایک سے ددھیالی دوسرے سے ننھیالی، کلاسیکی رچاؤ میں اس روایت سے اثر لینا برحق، لیکن راہ عالی نے ہمیشہ اپنی لی ہے۔ اخترالایمان ان کے دلّی کالج کے ساتھی تھے، ان سے دوستی بھی بہت تھی، اور اپنے عہد پر اخترالایمان کا اثر بھی ہے، لیکن نہیں ہے تو عالی پر۔ عالی، فیض، راشد، میراجی سب کا احترام کرتے ہیں لیکن وہ مانتے صرف میراجی کو ہیں۔ ایک جگہ کہا ہے/ میراجی کو ماننے والے کم ہیں لیکن ہم بھی ہیں/ فیض کی بات بڑی ہے پھر بھی اب ویسا کون آئے گا/ ایک اور نظم 'جو بولے مارا جائے' میں صاف اقرار کیا ہے کہ سب تو میراجی کو بھول گئے، لیکن مجھ جیسا معتوبِ زماں میراجی کو یاد کرتا ہے:

اب فیض بھی ہیں اور راشد بھی
وہ بہت بڑے پر میراجی!
ہاں میراجی وہ چمکتے ہیں
کیا کیا ہیرے کیا کیا موتی کس شان کے ساتھ دمکتے ہیں!

میراجی سے یہ نسبت کس حوالے سے ہے؟ بقول میر/ کرے ہے جس کو ملامت جہاں وہ میں ہی ہوں/ اجل رسیدہ، جفادیدہ، اضطراب زدہ/ اس ملامتیہ احساس کا کچھ رشتہ (عالی جی کے اشرافیہ سے ہونے کے باوجود) ان کی خودشکنی، بے نیازی اور خستگی سے ہوسکتا ہے، یا پھر میراجی کا غیررسمی نرم لہجہ، یا تجربیت یا تازہ کاری، یا پھر دھرتی کا رس جس اور لوک رشتوں کی جڑوں میں اُترا ہوا ہونا۔ بہرحال مطابقتیں یا جزوی مناسبتیں اتنی سادہ نہیں ہوا کرتیں کہ حتمی طور پر بیان میں آجائیں۔ عالی کا رول ماڈل جو بھی رہا ہو، انھوں نے شعر کی وادی میں اپنی راہ سینے کے بل طے کی ہے اور اپنی ڈگر الگ بنائی ہے۔ دوہا نگاری کو اردو میں اس طرح رچا بسا دینا کہ وہ اردو کی صنف ہوجائے، عالی کا ایسا تاریخی کارنامہ ہے جس کو کوئی جھٹلا نہیں سکتا۔ لیکن انھوں نے اس پر قناعت نہیں کی، غزل تو گویا ان کی گھٹی میں پڑی ہے، مثنوی کو بھی انھوں نے بہت نبھایا اور اب نظم میں سائنسی فکری جہت کھول کر ایسا تخلیقی تجربہ کیا

جس کے آئندہ امکانات سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ شاعری میں جو کچھ ہوتا ہے اندر کی آگ سے ہوتا ہے۔ عالی کا کہنا ہے کہ 'سات سروں کی آگ ہے آٹھویں سُر کی جستجو'، آٹھویں سُر کی جستجو گویا ناممکن کو ممکن بنانے کا عمل ہے، اور یہی شاعری کا منصب ہے، جس کا عزم عالی نے کیا ہے۔

O

محمد علوی کی شاعری اور احساس کا دوسراپن

محمد علوی کا شعر ہے:

بلا کے شور میں ڈوبی ہوئی صدا ہوں میں
کسی سے کیا کہوں میں نے بھی کب سنا مجھ کو

ہرچند کہ شاعری کا پہلا قاری شاعر خود ہوتا ہے لیکن اس سے متن اور قرأت کی قطبیت کم نہیں ہوتی۔ متن قاری کا منتظر رہتا ہے، اور تنقید قرأت کا استعارہ ہے۔ محمد علوی کو تنقید سے کیا شکایت، تنقید تو بہت لکھی گئی لیکن 'بلا کے شور میں ڈوبی ہوئی صدا' کو جیسا سننا چاہیے تھا، شاید کم کسی نے سنا ہے۔ اچھی شاعری کی ایک پہچان یہ بھی ہے کہ وہ نقاد کو بھی جل دے جاتی ہے۔ محمد علوی کو بالعموم حواس کا شاعر سمجھا گیا ہے یعنی جو کچھ دکھائی دیتا ہے اس کو وہ بیان کر دیتا ہے، گویا اس کے یہاں سامنے کی باتیں ہیں یا دوسرے لفظوں میں محمد علوی کی شاعری معمولہ اور مانوس معنی کی شاعری ہے۔ اس مغالطہ پیدا کرنے والے تاثر کے کچھ اسباب بھی ہیں:

چاند کی نگر روشن
شب کے بام و در روشن
اک لکیر بجلی کی
اور رہگذر روشن
اُڑتے پھرتے کچھ جگنو
رات اِدھر اُدھر روشن
رات کون آیا تھا
کر گیا سحر روشن

پھول قمقموں جیسے
تتلیوں کے پر روشن
لڑکیوں سے گلیاری
کھڑکیوں سے گھر روشن

بظاہر یہ 'کھلی آنکھوں کے عمل کی شاعری' ہے، لیکن کیا واقعی یہ فقط 'کھلی آنکھوں کے عمل کی شاعری' ہے؟ اگر ایسا ہے تو پھر ایسی شاعری کو سامنے کے معنی کی شاعری ہونا چاہیے۔ تسلیم کہ مندرجہ بالا اشعار میں معمولہ اور مانوس مناظر ہیں لیکن غور سے دیکھا جائے تو ان کا 'اثر' معمولہ اور مانوس یعنی روایتی نہیں، بلکہ کچھ انوکھا کچھ نیا کچھ تازہ کارانہ ہے، کیوں؟

شاعری فقط خارجی حقائق کے شفاف بیان کا نام نہیں ہے ورنہ چاند کی چاندنی کچھ زیادہ چاندنی، اندھیرا کچھ زیادہ اندھیرا، اُڑتے پھرتے جگنو کچھ زیادہ جگنو اور تتلیوں کے روشن پر کچھ زیادہ روشن نظر نہ آئیں گے۔ واضح رہے کہ شاعری میں تصورات خارجی حقائق کا عکس نہیں، یہ لسانی تشکیل ہیں، اور زبان کا عمل ان کو بے لوث نہیں رہنے دیتا، ان کو اُجلا دیتا ہے یا کچھ نہ کچھ بدل دیتا ہے، یعنی کچھ بھی ہو شعری زبان کا عمل سامنے کے حقائق کو یا ان کے تصور کو جوں کا توں نہیں رہنے دیتا۔ بات ہو رہی تھی حواس کی شاعری کی یا 'کھلی آنکھوں کی شاعری' کی۔ محمد علوی کے بارے میں جب بھی میں اس مفروضے سے اتفاق کرنے پر خود کو تیار کرنا چاہتا ہوں، محمد علوی کی نظم ''مچھلیوں کی بو' میرے سامنے آ کھڑی ہوتی ہے اور سارا منظر درہم برہم ہو جاتا ہے۔ اس میں متکلم رات کو بستر میں لیٹے لیٹے سوچتا ہے کہ وہ موٹا ہوتا جاتا ہے اور کل صبح جب جاگے گا تو نیلے سوٹ کو آلٹر کرنے درزی کو دے آئے گا۔ درزی کی دوکان سے اُسے یاد آتا ہے کہ

درزی کی دُکان سے لگ کر
جو ہوٹل ہے
اس ہوٹل کی
مچھلی ٹیسٹی ہوتی ہے

کل کھاؤں گا
لیکن مچھلی کی بو سالی
ہاتھوں میں بس جاتی ہے ...

یہ ذہنی عمل جاری رہتا ہے، ایک کے بعد ایک کئی پرچھائیاں اُبھرتی اور دھندلاتی ہیں۔ دفتر، باس، چھٹی لینا، موڈ ہوا تو پکچر دیکھنے کا خیال، کلب، رمّی، دو دن سے لک کا اچھا ہونا، جیت کی توقع، وغیرہ وغیرہ، پرچھائیاں دھندلاتے دھندلاتے گڈ مڈ ہوجاتی ہیں:

... بس اب نیند آئے تو اچھا
کل بھی
جیت کے نیند آئے تو
اِکا، دُگی، نہلہ، دہلہ
اینٹ کی بیگم
مچھلی کی بو
تاش کے پتّے
جوکر — جوکر
سوٹ پہن کر
موٹا تگڑا جوکر
اتنا بہت سا سوچ کے وہ
سویا تھا مگر
پھر نہ اٹھا
دوسرے دن جب
اُس کا جنازہ
درزی کی دُکان کے پاس سے گزرا تو
ہوٹل سے مچھلی کی بو
دور دور تک آتی تھی

قطع نظر اس نظم کی معنویت سے، اس سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو کہ اس نظم کا حاوی استعارہ آنکھ کا نہیں بُو کا ہے، مچھلی کی بُو کا۔ ''مچھلی ٹیسٹی ہوتی ہے''۔ ''لیکن مچھلی کی بُو سالی'' ''ہاتھوں میں بس جاتی ہے''۔ بہرحال نظم، نظم وہاں بنتی ہے جب دوسرے دن جنازہ درزی کی دُکان کے پاس سے گزرتا ہے اور ہوٹل سے مچھلی کی بُو دور دور تک آتی ہے۔ (بُو کے ایک معنی زندگی کے تسلسل کے یا ذائقہ اور شامہ کے جزواں عمل کے بھی ہیں جو جبلتوں میں پیوست ہے) چنانچہ بُو کے بعد سوال اٹھتا ہے کہ محمد علوی کھلی 'آنکھ' کا شاعر ہے یا کھلی 'ناک' کا یا 'زبان' کا؟ باصرہ، شامہ، ذائقہ کو تو ہم نے دیکھ لیا، کوئی چاہے تو سامعہ اور لامسہ کے اشعار یا نظمیں بھی نکال سکتا ہے، لیکن کان کا شاعر یا آنکھ کا شاعر یعنی چہ؟ ایسی کوئی بات ثابت ہو بھی جائے تو بھی کیا حاصل؟ اس سے شعری انفرادیت یوں بھی ثابت نہیں ہوتی کہ ایک حِس پر اصرار دوسری حسوں کی نفی کرتا ہے اور یہ رویہ غیر تنقیدی اس لیے بھی ہے کہ یہ شعری عمل سے اس کی معنویت چھین کر اُسے اشیا کی سطح تک لے آتا ہے اور اس حقیقت کو فراموش کرتا ہے کہ شعر ہو یا نظم، شاعری پہلے خود کو قائم کرتی ہے پھر کسی چیز کا بیان ہوتی ہے۔ محمد علوی کی شاعری اس کی اچھی مثال ہے۔

باصرہ اور شامہ کے اس گمراہ کن چکر سے نمٹ لینے کے بعد اب ذرا یہ دیکھیں کہ محمد علوی اسی طرح حواس کا شاعر نہیں ہے جس طرح عام طور پر سمجھ لیا گیا ہے۔ بظاہر اس شاعری میں سادگی سلاست اور نرمی ہے۔ پہلی نظر میں محمد علوی سادہ گو معلوم ہوتا ہے لیکن یہ سادگی نظر کا دھوکا ہے۔ دیکھیے اس بظاہر سادہ شعر کے معنی کس طرح سادہ معنی نہیں ہیں، بلکہ سادہ معنی سے گریز ہے:

دن بھر بچّوں نے مل جُل کر پتھر پھینکے، پھل توڑے
سانجھ ہوئی تو پنچھی مل کر رونے لگے درختوں میں

دونوں مصرعوں میں وقت کا تصور الگ الگ ہے۔ پہلے مصرع میں دن کا احوال ہے تو دوسرے میں سانجھ کی کیفیت ہے۔ دن بھر بچّوں کے مل جل کر پتھر پھینکنے اور پھل توڑنے میں کوئی غیر معمولی پن نہیں، عام سی بات ہے، یہ سرگرمی ہم آئے دن دیکھتے ہیں۔ اسی طرح سانجھ ہوتے ہی پنچھیوں کا درختوں کو لوٹنا اور چہچہانا یا شور کرنا بھی

معمولہ بات ہے۔ محمد علوی اگر فقط حواس کا شاعر ہوتا تو اسی پر اکتفا کرتا لیکن ایسا نہیں ہے۔ علوی کے شعری عمل نے پرندوں کے شور مچانے یا چچہانے کو 'رونے' سے تعبیر کیا ہے۔ 'سانجھ ہوئی تو پنچھی مل کر رونے لگے درختوں میں'۔ اس سے پورا پیکر ہی بدل گیا ہے۔ یہ ظاہری آنکھ کا نہیں باطن کی آنکھ کا عمل ہے یعنی شعر کی لسانیت میں فقط ایک فعل کے بدل جانے یعنی پنچھیوں کے 'چچہانے' کے بجائے 'رونے' لانے سے نہ صرف شعر کی معنویت بدل گئی بلکہ شعر سامنے کے معنی کا عام شعر نہیں رہا۔ دن روشنی ہے، سانجھ روشنی کی نفی ہے۔ دن شادمانی اور بہجت سے عبارت ہے، اندھیرا بہجت کی نفی ہے۔ بچوں کا مل جل کر پتھر پھینکنا پھل توڑنا زندگی کی سرگرمی اور گہما گہمی کا تاثر دیتا ہے جبکہ سانجھ ہوتے ہی پنچھیوں کا مل کر درختوں میں رونا دُکھ کو ظاہر کرتا ہے۔ یہ کیسا دُکھ ہے، اس کی وضاحت نہیں کی گئی۔ اس گرہ کی ہر تعبیر نئی معنویت کو سامنے لائے گی۔ دُکھ اس بات کا بھی ہوسکتا ہے کہ دن ختم ہوا اور اندھیرا اتر آیا۔ یا دن اڑان سے عبارت ہے، سانجھ پروں کو سمیٹ لینے سے، اندھیرے سے پرواز میں کوتاہی آتی ہے اور سفر تمام ہوجاتا ہے۔ اسی طرح بچے زندگی کی علامت ہیں، سانجھ ہوتے ہی ان کا رخصت ہونا منظرنامے میں خلا پیدا کرتا ہے، یا بچے معصومیت کا پیکر ہیں یا فطرت کا نقشِ اول ہیں، پرندوں سے جو فطرت کی علامت ہیں ان کا خاص رشتہ ہے، اس رشتے کا ٹوٹنا بھی دُکھ کا سبب ہوسکتا ہے، یا بچوں کا مل جل کر کھیلنا یعنی پتھر پھینکنا، پھل توڑنا زندگی کی گہما گہمی اور رونق کا استعارہ ہے، اس رونق کا رخصت ہونا گویا زندگی یا فطرت کے تسلسل کا ٹوٹنا ہے اور یہ بھی دُکھ کی علامت ہوسکتا ہے، وعلیٰ ہٰذ القیاس، ایک سوال دوسرے سوال کو اور ایک معنی دوسرے معنی کو راہ دیتا ہے لیکن معنی پھر بھی تشنۂ تکمیل رہتا ہے۔ واضح رہے کہ یہ خارجی حقائق کے بیان کا عمل نہیں، یہ اشیا کو گننے کا عمل نہیں، بلکہ حقائق کے پس پردہ جو حقیقت ہے، جس کو ظاہری نہیں باطنی آنکھ دیکھ سکتی ہے، اور زبان جس سے آنکھ مچولی کرتی ہے، اس کے ادراک کا عمل ہے۔ اس لیے کہہ سکتے ہیں یہ خارجی حواس کی نہیں احساس کی شاعری ہے۔ لیکن فقط احساس کی بھی نہیں، احساس کے دوسرے پن کی یعنی شاعر سامنے کے تجربے سے تخلیقی معاملہ کرتا ہے۔ اس اجمال کی

تفصیل آگے آتی ہے۔ پہلے ان شعروں کو دیکھیے :

۱ سامنے دیوار پر کچھ داغ تھے
غور سے دیکھا تو چہرے ہو گئے

۲ میں اپنا نام ترے جسم پر لکھا دیکھوں
دکھائی دے گا ابھی بتیاں بجھا دیکھوں

۳ اکیلا تھا میں کنارے پہ اور سمندر میں
اِدھر اُدھر سے اترتا ہوا سا منظر تھا

۴ زمین لوگوں سے ڈر گئی ہے
سمندروں میں اتر گئی ہے

۵ غم کے دریا میں تری یادوں کا
اک جزیرہ سا اُبھر آیا تھا

پہلے شعر سے ذہن خدائے سخن میر کے سرئیلی شعر کی طرف ضرور جائے گا۔ یہاں یہ اشارہ کرنے سے نہ موازنہ مقصود ہے نہ زیرِ نظر شعر کو کم ارز کرنا، اتنا معلوم ہے کہ ایسے اشعار اجتماعی حافظے کی 'لانگ' میں کارگر رہتے ہیں۔ محمد علوی کے پہلے مصرعے میں سیدھا سا بیان ہے لیکن دوسرا مصرع منظرنامے کی تقلیب کردیتا ہے اور عام سا بیان کہ 'سامنے دیوار پر کچھ داغ تھے' شعری عمل میں کیا سے کیا ہو جاتا ہے یعنی 'غور سے دیکھا تو چہرے ہو گئے'۔ یہ معمولہ حقیقت نہیں۔ یہ سامنے کا یا معمولہ احساس نہیں ورنہ دوسرے مصرعے میں داغوں کی خارجی تفصیل آجاتی نہ کہ پوری کیفیت ہی بدل جاتی۔ یہ باطنی احساس کا وہ رُخ ہے جو نظروں سے اوجھل تھا، لیکن تخلیقی عمل سے مشکّل ہو گیا۔ یہی احساس کا دوسرا پن ہے جو سامنے کی بات میں فکری گہرائی پیدا کردیتا ہے یا مانوس منظر سے ایک انوکھا یا اجنبی تجربہ سامنے آجاتا ہے۔

محمد علوی کی شاعری میں انوکھاپن، اچنبھے کی ہلکی سی کیفیت یا تازگی تخلیقی عمل کے اسی 'دوسرے پن' سے عبارت ہے۔ دیگر اشعار پر بھی نظر ڈال لی جائے۔ دوسرے شعر میں بتیاں بجھانے سے مراد اندھیرے کا عمل ہوگا۔ اندھیرے میں بالعموم کچھ دکھائی نہیں دیتا، لیکن شعر کی معنویت اور لذت اسی میں ہے کہ اندھیرے میں جسم پر نام لکھا دکھائی دینے لگتا ہے۔ یہ کھلی آنکھ کا نہیں تخلیق کی آنکھ کا عمل ہے۔ باقی تینوں شعروں کی امیجری محمد علوی کی محبوب ترین امیجری ہے یعنی 'زمین'، 'سمندر'، 'فضا' لیکن اسے منظر کاری سمجھنا نظر کا دھوکا ہے۔ یہاں بھی کم و بیش وہی تخلیقی عمل کارفرما ہے جو سامنے نظر آنے والی حقیقت سے پرے جو چھپی ہوئی یا ان کہی ان دیکھی حقیقت ہے یا احساس کا وہ پہلو جو بالعموم سامنے نہیں آتا، شعری لسانیت کے ہلکے سے تصرف سے ایک نئی کیفیت کو سامنے لے آتا ہے، مثلاً تیسرے شعر میں سمندر کے ہلکے سے تصرف سے ایک نئی کیفیت کو سامنے لے آتا ہے، مثلاً تیسرے شعر میں سمندر کے کنارے پر اکیلا ہونے میں کوئی شعریت یا انوکھاپن نہیں، یہ روزمرہ کا روٹین منظر ہے جسے کوئی بھی دیکھ سکتا ہے، لیکن اسی منظر کو جب 'اِدھر اُدھر سے سمندر میں اترتا' ہوا کہا تو بات ہی کچھ اور ہوگئی اور شعر یک گونہ لذت اور کیفیت سے معمور ہوگیا ہے۔ چوتھے شعر میں بھی 'اترنے' کا استعمال ہے 'سمندروں میں اتر گئی ہے' 'زمین لوگوں سے ڈر گئی ہے' زمین کا سمندر میں اترنا معمولہ بات ہے لیکن اس کی جو توجیہہ کی ہے کہ 'ڈر گئی ہے' وہ معنی کے ان دیکھے انوکھے پہلو یا دوسرے پن سے عبارت ہے۔ یہی کیفیت آخری شعر میں بھی ہے جس میں دریا نہ تو باصرہ کا مانوس دریا ہے اور نہ ہی جزیرہ عام جزیرہ ہے۔ شعر کا تخلیقی حسن اسی میں ہے کہ دریا اور جزیرہ دونوں اپنے مرئی ٹھوس پن سے ہٹے ہوئے ہیں اور یوں یادوں کے جزیرے کے ابھر آنے سے جو معنویت اور لذت پیدا ہوئی ہے وہ معمولہ بیان سے ممکن نہ تھی۔

یہاں قدرے رک کر محمد علوی کے نظمیہ عمل کو بھی ایک نظر دیکھ لیا جائے۔ یہ معلوم ہے کہ علوی غزل اور نظم دونوں کے شاعر ہیں۔ خالی مکان (1963) آخری دن کی تلاش (1968) تیسری کتاب (1978) چوتھا آسمان (1991) تمام مجموعوں میں نظموں کی تعداد غزلوں سے کچھ کم نہ ہوگی۔ علوی کی جس قدر پہچان ان کی غزل سے ہے

اسی قدر پہچان نظم سے بھی ہے، اس لیے کہ مختصر نظم پر علوی کی دسترس میں کبھی کمی نہیں آئی۔ علوی کو نظم کی تعمیر کا ہنر آتا ہے۔ بالعموم وہ نظم کو سیدھے سادے بیان سے شروع کرتے ہیں، پھر ایک ہلکا سا موڑ دے کر توقعات کو پلٹ دیتے ہیں اور تخلیقی فکر یا احساس کی ایک انوکھی کیفیت سامنے آجاتی ہے۔ گویا احساس کے دوسرے پن یا معمولہ معنی سے ہٹ کر معنی پیدا کرنے کی کیفیت محمد علوی کی نظم بافی میں بھی نمایاں ہے۔ لیکن نظموں سے انتخاب مشکل ہے۔ اس لیے گفتگو کو کسی ایک موضوع تک محدود رکھنا مناسب ہوگا، مثلاً موت۔ موت محمد علوی کا محبوب موضوع ہے:

جسم کے
کسی تاریک کونے میں
الارم لگا کے
میٹھی نیند سوتی ہے!
الارم بجے
نہ بجے
کب جاگنا ہے
نیند میں بھی
اُسے خبر ہوتی ہے!!

(موت)

پہلے چار مصرعوں میں سیدھا سا بیان ہے کہ موت جسم کے کسی تاریک کونے میں الارم لگا کر میٹھی نیند سوتی رہتی ہے، اس کے بعد اس بیان کی جو تخلیقی تقلیب ہوئی ہے کہ الارم بجے یا نہ بجے کب جاگنا ہے، موت کو نیند میں بھی اس کی خبر ہوتی ہے، اس ایک موڑ سے نظم نظم بن گئی ہے اور پہلے کا سیدھا سادہ بیان بعد کے بیان کے ساتھ مل کر سچائی یا شعری سچائی کے جس رخ کو سامنے لاتا ہے وہ انوکھا بھی ہے اور معنی کی ایک نئی سطح کو بھی سامنے لاتا ہے۔ محمد علوی کے شعری مزاج کی یہ خصوصیت خاصہ ہے۔ ایک اور مختصر نظم ہے 'جنم دن'۔

سال میں اک بار آتا ہے
آتے ہی مجھ سے کہتا ہے
''کیسے ہو

اچھے تو ہو—

لاؤ اِس بات پہ کیک کھلاؤ
رات کے کھانے میں کیا ہے
اور کہو کیا چلتا ہے''
پھر اِدھر اُدھر کی باتیں کرتا رہتا ہے
پھر گھڑی دیکھ کے کہتا ہے
''اچھا تو میں جاتا ہوں
پیارے اب میں
ایک سال کے بعد آؤں گا
کیک بنا کے رکھنا
ساتھ میں مچھلی بھی کھاؤں گا''
اور چلا جاتا ہے!
اس سے مل کر
تھوڑی دیر مزا آتا ہے
لیکن پھر میں سوچتا ہوں
خاص مزا تو تب آئے گا
جب وہ آکر
مجھ کو ڈھونڈھتا رہ جائے گا!!

جنم دن کا آنا، خوشی منانا، کیک کھانا، سامنے کی باتیں ہیں جن میں عام کیفیت ہے۔ اس کے بعد معنی کے دوسرے پن یعنی اجنبیت Defamiliarisation کا شعری عمل شروع ہوتا ہے۔ یعنی خاص مزا تو تب آئے گا، جب وہ آکر، مجھ کو ڈھونڈھتا رہ جائے گا۔ نظم کے شروع میں خوشی اور زندگی کے تسلسل کی جو معنویت ہے یہاں آکر

یکلخت ایک چھناکے کے ساتھ ٹوٹ جاتی ہے، اور موت کا تصور اس کی جگہ لے لیتا ہے، بلکہ اس طرح جیسے موت زندگی کی مسرت کا دوسرا رُخ ہے اور موت کا بھی اپنا ایک مزہ ہے۔ ذیل کی نظم بھی غور چاہتی ہے:

بیڈ ٹی کے ساتھ
اخبار پڑھنے میں
مزا آتا
ہے
تمام خبریں
ایک اک کرکے
دَم توڑتی چلی جاتی ہیں
اور کچھ اشتہار
زندہ رہ جاتے ہیں
خاص طور پر
بیماریوں سے متعلق!
شاید ہم
ابھی پوری طرح
صحت مند نہیں ہوئے
اسی لیے
موت کے دروازے
ہم پہ بند نہیں ہوئے!

یہ نظم بھی سچائی کے اجنبی رُخ کو سامنے لاتی ہے۔ ہم روز صبح اخبار پڑھتے ہیں اور تھوڑی دیر میں اخبار پرانا ہوکر بے معنی ہوجاتا ہے، سوائے ایسے اشتہاروں کے جو کسی بیماری یا کمی کے تئیں حسّاس کرکے ہماری بےخبری میں خلل انداز ہوتے ہیں۔ آخری چند سطریں معنی کی تفریقیت میں دراندازہوکر اُسے ایک خاص نہج یعنی غیر معمولہ نہج پر ڈال دیتی ہیں کہ صدیوں کی تکمیل کے بعد بھی شاید انسان ابھی پوری طرح صحت مند نہیں ہوا اور اسی لیے موت کا دروازہ بند نہیں ہوا۔

ایک آخری نظم : کتبہ :

قبر میں اترتے ہی
میں آرام سے دراز ہو گیا
اور سوچا
یہاں مجھے
کوئی خلل نہیں پہنچائے گا
یہ دو گز زمین
میری
اور صرف میری ملکیت ہے
اور میں مزے سے
مٹّی میں گھلتا مِلتا رہا
وقت کا احساس
یہاں آ کر ختم ہو گیا
میں مطمئن تھا
لیکن بہت جلد
یہ اطمینان بھی مجھ سے چھین لیا گیا
ہوا یوں
کہ ابھی میں
پوری طرح مٹّی بھی نہ ہوا تھا
کہ ایک اور شخص
میری قبر میں گھس آیا
اور اب
میری قبر پر
کسی اور کا
کتبہ نصب ہے !!

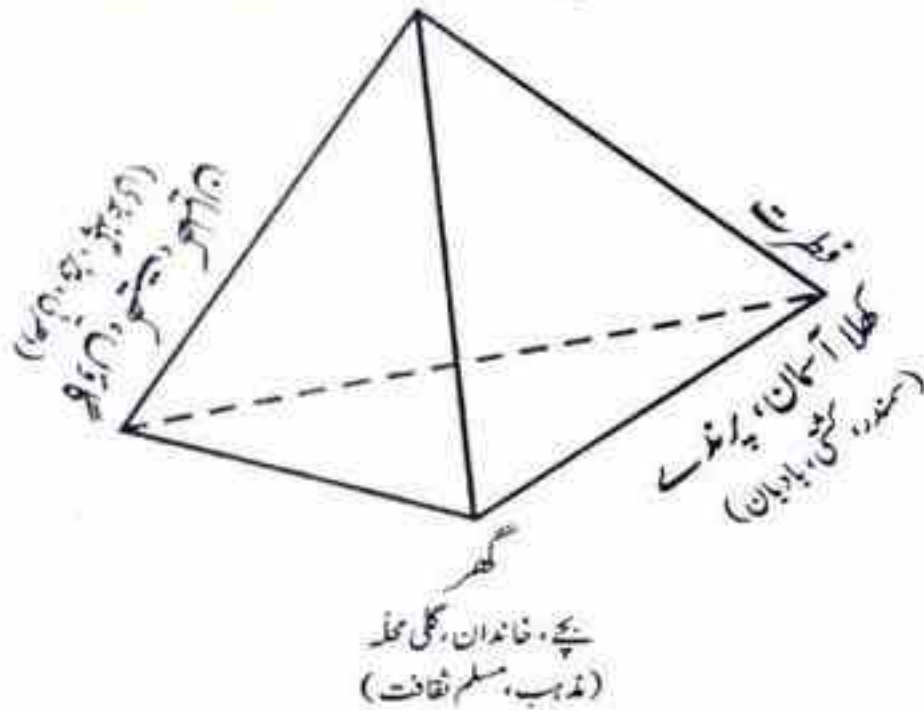
ان نظموں کی بافت میں شعری بیان ایک حد تک سامنے کی عام سطح پر چلتا ہے اور پھر ہلکا سا موڑ کاٹ کر معنی کے دوسرے رُخ کو یا متوقع معنی کے غیر متوقع پہلو (دوسرے پن) کو سامنے لے آتا ہے جس سے پہلے کا بیان ایک نئے تناظر میں ابھرتا ہے اور پوری نظم جمالیاتی تازہ کاری کا نیا تجربہ بن جاتی ہے۔ 'کتبہ' میں یہ موڑ 'میں مطمئن تھا، لیکن بہت جلد۔' 'یہ اطمینان بھی مجھ سے چھین لیا گیا' سے شروع ہوتا ہے۔ بقول لاکاں انسان اپنے Binary Image یعنی شعور اور لاشعور کے بٹوارے پر واقع ہے۔ یہ تفریقیت زبان کے علامتی نظام میں داخل ہوتے ہی پیدا ہوجاتی ہے۔ شعری تخلیق کی خوبی یہ ہے کہ وہ زبان کے بطون میں معنی کی تفریقیت کو دیکھ لیتی ہے اور اس کے مانوس جلوہ پر اکتفا نہیں کرتی بلکہ دوسرے پن یا دوسرے پن کے بھی دوسرے پن یعنی انوکھے سے انوکھے پہلو کو سامنے لاتی رہتی ہے۔ اس نظم میں تشخص در تشخص اور کتبہ در کتبہ کا جو منظر ہے وہ تفریقیت کے اسی بٹوارے پر دال ہے جس کا کھیل لامتناہی ہے۔

نظموں کی اس گفتگو سے ظاہر ہے کہ محمد علوی کی نظم کی بافت میں بھی وہی لاشعوری عمل کارگر ہے جسے ہم غزل کے اشعار میں دیکھ آئے ہیں یعنی احساس کے مانوس پہلو کو قائم کرکے اس سے گریز کرنا اور پھر کسی نہ کسی طرح احساس کے غیر متوقع معنی یعنی تخلیقی معنی کی جلوہ کشائی کرنا۔ محمد علوی کے شعری عمل کی اس نوعیت کو جان لینے کے بعد اب علوی کی غزلیہ کائنات پر نظر ڈالنا زیادہ دقت طلب نہیں۔ واضح رہے کہ محمد علوی کی شاعری اگرچہ اپنی امیجری سے شہری زندگی کے کرائسس سے گریز کی شاعری معلوم ہوتی ہے لیکن اصلاً ایسا نہیں ہے۔ اس کا محور اور اس کی فضا کچھ اور ہے۔ کرائسس کی پرچھائیاں اس میں ہیں لیکن کم کم:

اتار پھینکوں بدن سے پھٹی پرانی قمیص
بدن قمیص سے بڑھ کر کٹا پھٹا دیکھوں

لوگ سڑکوں پہ کارخانوں میں
بھوت رہتے ہیں اب مکانوں میں

ایک بھی حرف پڑھ نہیں سکتا
سوچتا ہوں کئی زبانوں میں
دیکھ لو پھر نظر نہ آئیں گے
مل نہ پائیں گے ہم فسانوں میں

یہاں اس نفسیات سے بحث نہیں کہ محمد علوی کے یہاں نشاط کی جو کیفیت ہے وہ کسی محرومی کی زائیدہ ہے۔ سرِ دست اتنا معلوم ہے کہ محمد علوی کی شعری کائنات نشاطِ زیست کی کائنات ہے، سرخوشی اور سرمستی کی، زندگی، فطرت، فضا، گھر بار کی نشاط میں شریک ہونے، اسے قبول کرنے کی، لیکن خاطر نشان رہے کہ نشاط سے مراد بھی نشاط کا معمولہ پن نہیں بلکہ ایسی ان دیکھی ان جانی ان بوجھی نشاطیہ کیفیت جو غیر روایتی معانی کو راہ دیتی ہے یا جو کبھی معصومیت کبھی حیرت اور کبھی باطنی مسرت کا روپ اختیار کرتی ہے۔ یوں محمد علوی کی شعری کائنات کا تصور ایک مخروطی شکل کے طور پر کرسکتے ہیں جس کی تین جہات خاص ہیں۔ اول فطرت کا نظر آنے اور نظر نہ آنے والا روپ۔ اسی سے جُڑی ہوئی دوسری جہت ہے گاؤں، قصبہ، کھیت کھلیان (نیم کا سایہ، پیپل، پگڈنڈی) یعنی دھرتی کی بوباس۔ اور تیسری جہت جو اس مخروطی شکل میں ایک طرف پہلی اور دوسری طرف دوسری جہت سے جڑ جاتی ہے وہ ہے گھر خاندان، بیوی بچے، گھریلوپن، مسلم متوسط طبقے کی ثقافت اور مذہبیت۔ ان تینوں جہات کو یوں ظاہر کرسکتے ہیں:

یہ تینوں جہتیں اگرچہ اپنے اپنے طور پر مختلف ہیں لیکن باہم گر مربوط بھی ہیں، یعنی ایک دوسرے سے جڑی ہوئی بھی ہیں اور ایک دوسرے کی تکمیل بھی کرتی ہیں۔ ایک کیفیت نہ ہو تو دوسری کا وجود نہیں اور دوسری نہ ہو تو پہلی اور تیسری معرضِ خطر میں ہیں۔ معنی ارتباط سے پیدا ہوتا ہے لیکن باہم مختلف بھی ہے۔ اس نقشے میں ساخت میں بنیاد ایک ہے اور یہ بنیاد مشترک ہے لیکن اطراف تین ہیں جو کھلی ہوئی اور تکثیرِ معنی کا اشاریہ ہیں۔ بالائی ساخت وحدت نما ہے لیکن یہ فریب نظر ہے کیونکہ ہر معنی دوسرے معنی کو راہ دیتا ہے، اور تخلیقی عمل اسے مہمیز کرتا ہے۔ پہلے فطرت کے نظر آنے اور نہ نظر آنے والے روپ کی آنکھ مچولی دیکھیے کہ محمد علوی کی شاعری کس طرح فطرت کے مانوس مناظر سے نامانوس کیفیتوں کو پیدا کرتی ہے۔ سب سے پہلے یہ اشعار:

اور بازار سے کیا لے جاؤں
پہلی بارش کا مزہ لے جاؤں
کچھ تو سوغات دوں گھر والوں کو
رات آنکھوں میں بسا لے جاؤں
گھر میں ساماں تو ہو دلچسپی کا
حادثہ کوئی اٹھا لے جاؤں
آج پھر مجھ سے کہا دریا نے
کیا ارادہ ہے بہا لے جاؤں

یعنی بازار سے کچھ بھی لے جانا متوقع ہے لیکن بارش کا مزہ لے جانا غیر متوقع ہے۔ اسی طرح سوغات کا عام تصور شے کا ہے، رات کے حسن کو آنکھوں میں بسا لے جانے کا نہیں، اور دلچسپی کے لیے حادثہ اٹھا لے جانے کا بھی نہیں۔ اور آخری شعر تو لاجواب ہے ہی یعنی دریا کی یہ دعوت روز روز کی ہے لیکن آج کی بے ساختگی کچھ اور ہی ہے۔ اس شعر کے معنی کو کہیں پر قائم کیجیے وہ مرکز پر ہی نہیں آتا، گویا منطقی تحلیل کی گرفت میں نہیں آتا۔ یہ شاعری ہے جہاں زبان منطقی حدود سے ماورا ہونے لگتی ہے۔ محمد علوی کا شعری عمل زبان کی عمومی منطقی توقعات کو پلٹنے کا ہے جہاں

منطقی بخیہ ادھڑنے لگتا ہے اور معنی کا شرارہ کسی انوکھی لذت کے ساتھ جلنے بجھنے لگتا ہے:

اندھیروں میں سمندر بولتے ہیں
سنو تو سارے منظر بولتے ہیں

دھوپ میں سب رنگ گہرے ہو گئے
تتلیوں کے پر سنہرے ہو گئے

رات ساحل پہ کھڑی روتی ہے
چاند اترا ہے بھرے دریا میں

چلی تو ناؤ دل کش ہو گئی ہے
کھلا تو بادباں اچھا لگا ہے
کبھی دہلا دیا ہے بارشوں نے
کبھی ابرِ رواں اچھا لگا ہے

پرندہ علوی کے یہاں مرکزی امیج ہے لیکن ہر جگہ معنویت الگ ہے:

ایک پرندہ دیر سے بیٹھا ہے ننگی شاخ پر
پیڑ کے چاروں طرف میدان ہی میدان ہے

پرندے اڑے پھڑ پھڑاتے ہوئے
بہت شور اٹھا رات جاتے ہوئے

دور تک بے کار سی اک دوپہر
اک پرندہ بے سبب اڑتا ہوا

دراصل پیڑ پرندوں کے یہ امیج معدیاتی کائنات کی ایک جہت کو دوسری جہت (گاؤں کھیت کھلیان) سے بہ آسانی جوڑ دیتے ہیں۔ وارث علوی محمد علوی کے سخن فہم بھی ہیں اور طرفدار بھی، اس مختصر نظم کی داد انھوں نے بھی دی ہے، لیکن تخلیقی عمل کا راز کیا ہے اس سے وہ پردہ نہیں اٹھاتے۔ اس نظم کو اوپر کے شعر کے بعد پڑھیں تو جس دوسری معدیاتی جہت کا ذکر کیا جارہا ہے یعنی 'گاؤں کھیت کھلیان، پیڑ پگڈنڈی' اس کی ایک بھرپور کیفیت سامنے آجاتی ہے:

چھ یا سات پرانے گھر آپس میں مل کے بیٹھے تھے
اک ٹوٹے پھوٹے چھکڑے میں اک دو کتے اونگھ رہے تھے
پیپل کے اک پیڑ کے نیچے کچھ بھینسیں خاموش کھڑی تھیں
دو چیلیں سوکھے کھیتوں پر پَر پھیلائے تیر رہی تھیں
دھول اڑائے جاتا تھا رستہ کچا
کار کے پیچھے بھاگ رہا تھا اک بچہ

(رستے میں اک گاؤں)

مخروطی شکل محض گفتگو کی سہولت کے لیے ہے ورنہ یوں کوئی جہت مرکزی جہت نہیں اور ہر جہت مرکزی جہت ہے، پھر بھی یہ کہنے کی گنجائش ہے کہ متذکرہ صدر دونوں جہتوں کو جو جہت آغوش میں لیے ہوئے ہے وہ 'گھر خاندان' کی جہت ہے۔ گھر خاندان اور مسلم متوسط طبقے کی تہذیبی معنویت محمد علوی کے معاصرین میں بھی بعض کے یہاں ملے گی لیکن محمد علوی کا معاملہ الگ ہے۔ اس کے یہاں اوّل تو یہ معنویت ایک وسیع منظرنامے کا حصہ ہے اور آسمان و زمین اور دھرتی کی بوباس میں بسی ہوئی ہے، دوسرے ہستیِ مطلق کا ایک مدھم تہہ نشیں احساس پور پور میں رچا ہوا ہے اور نامعلوم طور پر جاری و ساری ہے۔ گھریلو پن کی جہت بہرحال اس قدر حاوی ہے کہ اس کے لیے مثالوں کی ضرورت نہیں، تاہم کچھ اشعار نظر میں رہیں:

تیکھی دھوپ سے کیوں گھبراؤں
کڑوے نیم کی میٹھی چھاؤں

کون آکاش پہ چلتا ہے
راتوں کو بجتی ہے کھڑاؤں

دروازے پر پنجرے میں طوطا ہوگا
جھوٹے برتن گھر میں کوئی دھوتا ہوگا
اب بھی گاؤں میں نوٹنکی آتی ہوگی
کٹھ پتلی کا کھیل اب بھی ہوتا ہوگا
سارا جنگل بھرا ہوا ہے پیڑوں سے
جنگل میں بھی پیڑ کوئی بوتا ہوگا

اس سلسلے کی کچھ چھوٹی نظمیں بھی اپنا لطف رکھتی ہیں۔ 'شکست' کا انجام اگرچہ رومانی ہے (اور رومانی کیفیت محمد علوی کے یہاں نہ ہونے کے برابر ہے) اس نظم کی ساری فضا گھریلو پن اور بھرے پُرے گھریلو پن کی ہے:

دیواریں، دروازے، دریچے گم صُم ہیں
باتیں کرتے، بولتے کمرے گم صُم ہیں
ہنستی شور مچاتی گلیاں چُپ چُپ ہیں
روز چہکنے والی چڑیاں چُپ چپ ہیں
پاس پڑوسی ملنے آنا بھول گئے
برتن آپس میں ٹکرانا بھول گئے
الماری نے آہیں بھرنا چھوڑ دیا
صندوقوں نے شکوہ کرنا چھوڑ دیا
مٹھو ''بی بی روٹی دو'' کہتا ہی نہیں
سونی سیج پہ دل بس میں رہتا ہی نہیں
''سنگر'' کی آواز کو کان ترستے ہیں
گھر میں جیسے سب گونگے ہی بستے ہیں
تم کیا بچھڑے سمے سہانے بیت گئے
لوٹ آؤ، میں ہارا، لو تم جیت گئے

اب 'ایک اور بُرا دن' بظاہر اس کا موضوع بھی وہ نہیں جس کے لیے یہاں اس کا حوالہ دیا جارہا ہے' لیکن پڑھنے سے اندازہ ہوگا کہ ہر چند اس کا محرک روزمرہ کے معمول سے اکتاہٹ اور روزمرہ روٹین کی نامعنویت ہے، تاہم اس کے گھریلوپن، گلی محلّہ، دودھ کی لاری، سبزی والی کی ہانک، ہرکارے کا کاندھے پر تھیلا لٹکائے گھر گھر جانا، بچوں کا مکتب سے آنا، نور الٰہی ہوٹل، اندھے بھک منگے کا فٹ پاتھ پر بیٹھنا، اور نیم کے سایے کا بڑھتے بڑھتے بنیے کے گھر تک پہنچنا اور پھر سمٹنا، ان سب سے جو تصویری معنویت متشکل ہوتی ہے، محمد علوی کے معاصرین میں اور کہیں نہ ملے گی :

نم دیدہ، افسردہ دل، ہٹ کر سب سے
میں اپنی کھڑکی میں جا بیٹھا ہوں کب سے
دودھ کی لاری شور مچاتی آئی، گئی
سبزی والی ہانک لگاتی آئی، گئی
کاندھے میں تھیلا لٹکائے ہرکارہ
گھر گھر جاکر اپنے گھر کو لوٹ گیا
بچّے مکتب میں آئے بھی، جا بھی چکے
نورِ الٰہی ہوٹل میں سب کھا بھی چکے
اندھا بھِک منگا فٹ پاتھ پہ آبیٹھا
دھوپ آئی تو نیم کے نیچے جا بیٹھا
نیم کا سایہ بنیے کے گھر تک پہنچا
تھکا ہُوا، سرنیوڑائے واپس لوٹا
سامنے والی کوٹھی کا در وا نہ ہوا
آج کا دن بھی کل کی طرح اچھا نہ ہوا

آخر میں 'روٹی' جو گویا اس پوری بحث کا استعارہ ہے۔ پنجرے میں چکراتے مٹھو کی آواز 'روٹی دو، بی بی جی روٹی دو' اور روٹی کا توے پر جل جانا گھریلو زندگی کے رخ در رخ کو سامنے لاتا ہے۔ روٹی کی طلب اور روٹی کا جل جانا دونوں گردش میں ہیں۔ بکری، بیوی، منا، فقیر، اور روٹی دو روٹی دو، اور روٹی کا بھسم ہونا، زندگی کی

ہماہمی اور گھریلو جزر و مد کا کیسا پُراثر پیکر ہے:

پڑوسی کی بکری نے
پھر گھر میں گھس کر
کوئی چیز کھالی!
بیوی نے سر پہ قیامت اٹھا لی!
منّے کو
رونے میں جیسے مزا آرہا ہے
برابر وہ روئے چلا جارہا ہے!
فقیر اب بھی چوکھٹ سے چپکا ہوا ہے
وہی روز والی دعا دے رہا ہے
روٹی کے جلنے کی بُو
اور امّاں کی چیخوں سے
گھر بھر گیا ہے!
پنجرے میں چکراتے مٹھو کی آواز
''روٹی دو
بی بی جی روٹی دو''
اس شور میں کھوگئی ہے
روٹی توے پر بھسم ہوگئی ہے!!

اوپر گھریلو جہت کے ضمن میں مذہبی احساس اور ہستیِ مطلق کے تصور کا ذکر آیا تھا۔ اس بارے میں کچھ کہنے سے پہلے یہ وضاحت ضروری ہے کہ شعر و ادب میں کوئی بھی موقف خواہ فطرت کے بارے میں ہو یا گلی محلے گھر خاندان کی ثقافت کے بارے میں 'معصوم' نہیں ہوسکتا، یعنی ادب میں ہر ترجیح یا پسند و ناپسند یا میلان و رجحان کسی نہ کسی 'آئیڈیالوجی' کے اندر ہے اور اس کی رو سے ہے۔ آئیڈیولوجی فقط سیاسی نہیں، اگرچہ اس کا حاوی عمل سیاسی ہوسکتا ہے، آئیڈیولوجی کی جڑیں مذہب میں بھی ہیں، اخلاق میں بھی اور فلسفہ و سیاست میں بھی۔ ادب اور آرٹ میں

مگر سے اب گزر گیا ہے
جلائے ہیں ہم نے ان گھروں میں
خدا بھی جل بجھ کے مر گیا ہے

انسان آج انسانیت کی کس سطح پر ہے، موت ارزاں ہے، زندگی گراں، یہ اشعار دیکھیے کہ عام احساس سے ہٹ کر شعر کس طرح قائم ہوتا ہے:

لوگ بھی ناآشنا ہیں شہر بھی انجان ہے
اب کسی کا خون کرنا کس قدر آسان ہے

آنکھوں میں نفرتوں کا سمندر لیے ہوئے
خود کو تلاش کرتا ہوں خنجر لیے ہوئے

میں نوحہ گر ہوں بھٹکتے ہوئے قبیلوں کا
اجڑتے شہر کی گرتی ہوئی فصیلوں کا

یہ نقص کیسا ہے آئینوں میں
کہ ہوگئیں صورتیں شکستہ

رات بھر سوچا کیے اور صبح دم اخبار میں
اپنے ہاتھوں اپنے مرنے کی خبر دیکھا کیے

سنکی ہوئی ہواؤں میں خوشبو کی آنچ ہے
پتوں میں کوئی پھول دہکتا نہ ہو کہیں

آخر میں درد میں بجھی ہوئی یہ غزل جو رائج معنی اور رائج معنی سے گریز کی عجیب وغریب کیفیت کو سامنے لاتی ہے، اس میں صورتِ حال کی بیہودگی اور لغویت

کا درد جس طرح کچھ اور درد یلا ہوگیا ہے کیا وہ اس لیے نہیں کہ درد رونے یا ہنسنے دونوں کے معمولہ معنی سے ماورا ہوگیا ہے؟

ابھی رویا، ابھی ہنسنے لگا ہوں
تو کیا سچ مچ میں پاگل ہوگیا ہوں
ابھی میں اپنے گھر میں سو رہا تھا
ابھی میں گھر سے بے گھر ہوگیا ہوں
انھیں لوگوں سے مل کر خوش ہوا تھا
انھیں لوگوں سے ڈرتا پھر رہا ہوں
مرے اپنے ہی مجھ کو مارتے ہیں
میں اپنی ہی شکایت کررہا ہوں
یہیں جینا، یہیں مرنا ہے مجھ کو
بُرا کیا ہے اگر میں مررہا ہوں

قتل و خون پر رقاقت القلبی کا اظہار کرنا سامنے کی بات ہے، لیکن مذہبی احساس کے صرف سے المیے کے آرپار دیکھنا اور اس کی پہلو در پہلو معنویت کو ایک ہی حقیقت کے دو رُخ سمجھنا اور ذات کی کلیت سے تشخیص کرنا ایسا شعری عمل ہے جس کی دوسری نظیر آسانی سے نہ ملے گی۔

اوپر ہم نے محمد علوی کی شعری کائنات کے کچھ روشن اور کچھ دھندلے خطوں کی سیر کی۔ کچھ مناظر نظر سے رہ بھی گئے، لیکن احساس و شعور و لاشعور و وجدان یعنی شعری تشکیل کے زمین و زماں اور بدلتے موسموں کے کچھ خال و خد نگاہ میں آگئے اور اس کے ادلتے بدلتے منظرنامے سے ہم حتی الامکان لطف اندوز بھی ہوئے۔ بظاہر محمد علوی سہج سبھاؤ چلتے ہیں۔ وہ اس معنی میں 'اہلِ زبان' بھی نہیں جس معنی میں بعض لوگ شعر گوئی کے لیے 'اہلِ زبان' ہونے کو شرط مان لیتے ہیں اور نتیجتاً روایتی شعر کو شعرگوئی کا منتہا سمجھ لیتے ہیں۔ محمد علوی ہندوستان کے شمال مغرب کے ایک طرف کو واقع صوبہ گجرات میں احمد آباد کے باشندے ہیں۔ لامحالہ گجراتی بھی بولتے

ہوں گے۔ ان کا لسانی کوڈ یک زبانی نہیں، دو زبانی ہے۔ ان کی اردو میں جو رس، لوچ، اور گھلاوٹ ہے، اس کا کچھ نہ کچھ لاشعوری رشتہ گجراتی زبان سے بھی ہوگا یا اِس کی اُس بولی سے جو اُس نواح میں بولی جاتی ہے جہاں وہ پلے بڑھے ہوں گے۔ لڑکپن میں وہ کچھ مدت تک جامعہ ملیہ اسلامیہ دہلی میں بھی رہے۔ ان سب حالات و حوادث کا اثر ان کی زبان کی تشکیل پر پڑا ہوگا۔ خاطر نشان رہے کہ مراکز سے دوری خاص طرح کے جذبات کو راہ بھی دیتی ہے:

زباں اپنی نہیں یہ سچ ہے لیکن
سنو ہم تم سے بہتر بولتے ہیں

اور اس کا کچھ فائدہ بھی ہے۔ اردو کی تاریخ میں اس کی ایک نہیں کئی مثالیں ہیں، بعضے تو اردو شاعری کی اس روایت کی آنول نال کو گجرات میں گڑا بتاتے ہیں جس کے اثرات شمال بالخصوص دہلی پر مرتب ہوئے یعنی ولی کا تعلق اسی گجرات احمد آباد سے تھا۔ بہر حال اور کچھ ہو یا نہ ہو، اس سے تازگی اور گھلاوٹ کی ایک راہ تو کھلتی ہے، ایک نیا لہجہ اور نیا رنگ و آہنگ بنتا ہے جو رس گھولتا ہے اور بھلا لگتا ہے اور جس کا کچھ ذائقہ ہم چکھ آئے ہیں۔ اس اشارے کی ضرورت اس لیے تھی کہ شاعری جو کچھ اور جتنا کچھ بھی کہتی ہے زبان ہی سے کہتی ہے، قرأت بھی زبان سے ہے، اخذِ معنی بھی زبان سے اور لطف و اثر بھی زبان سے۔ شعر پہلے اپنی زبان کو قائم کرتا ہے پھر کسی اور چیز کو۔ اس کا کچھ اندازہ اوپر کی گفتگو میں ہوا ہوگا۔ محمد علوی کا شعری وجدان شعر کو قائم کرنے کے لیے اگرچہ نہ نئی لفظیات خلق کرتا ہے نہ نئی شعری گرامر، وہ سامنے کی سہج لسانیت ہی سے کام لیتا ہے۔ لیکن وہ عام بیان کا رُخ احساس کے دوسرے پن یا روٹین معنی کے بجائے انوکھے تخلیقی معنی کی طرف موڑ دیتا ہے۔ محمد علوی کے اس دعوے پر کم توجہ کی گئی ہے:

باتیں کہی کہی سی ہیں
پھر بھی نئی نئی سی ہیں

شاعری کا عمل ہے ہی یہی کہ کہے ہوئے کو نیا بنا دیا جائے یا معلوم کو اجنبیا دیا جائے۔ زبان میں کچھ بھی نیا نہیں۔ البتہ شاعری زبان کے صرف سے معنی کا نیا کھیل کھیلتی

ہے، اور محمد علوی نے اسی میں اپنی راہ نکالی ہے۔ محمد علوی احساس و معنی کی انوکھی کیفیت کا شاعر اسی لیے ہے کہ یہ شاعری حواس کے خارجی عمل پر اکتفا نہیں کرتی بلکہ اس سے گریز کرتی ہے۔ یہ شاعری سامنے کے معنی یا کیفیات کی شاعری نہیں۔ ہر چندکہ اس کے بیان کا سفر احساس کی معلوم اور مانوس پرتوں سے شروع ہوتا ہے لیکن بہت جلد محمد علوی کا شعری عمل منطقی معنی کی معمولہ حدود سے پرے اس منطقے کو دیکھ لیتا ہے جس کو روزمرہ کے روٹین نے نظروں سے اوجھل کر دیا تھا یا پس انداز کردیا تھا۔ یوں جہانِ معنی کی وہ انوکھی کیفیتیں ابھرتی ہیں جنھیں اوپر احساس کے یا معنی کے دوسرے پن سے تعبیر کیا گیا ہے۔ خاطر نشان رہے کہ یہ کیفیتیں بھی کوئی متعینہ یا مقررہ کیفیتیں نہیں، بلکہ یہ 'دوسرا پن' مزید دوسرے پن کو راہ دے سکتا ہے، اور یوں شعر میں لذت اور تازگی پیدا ہوتی ہے، غرضیکہ وہی باتیں جو 'کہی کہی سی' ہیں 'نئی نئی سی' لگنے لگتی ہیں۔ یہی محمد علوی کا ہنر ہے اور تاثیر کا راز۔ یہ نظروں سے اوجھل معنی یا چھپے ہوئے معنی کو دیکھنے کا عمل ہے:

شریفے کے درختوں میں چھپا گھر دیکھ لیتا ہوں
میں آنکھیں بند کر کے گھر کے اندر دیکھ لیتا ہوں

شریفے کے درختوں میں چھپا گھر دیکھ لینا بات کی بات ہے، لیکن آنکھیں بند کر کے 'گھر' کے اندر دیکھ لینا یعنی سامنے کی حقیقت سے گزر کر اس کے باطن میں جھانکنا یا مانوس معنی پر اکتفا نہ کر کے معنی کے دوسرے پن یا انوکھی تخلیقی کیفیت کو بروئے کار لانا شاعری ہے، اور محمد علوی اس پر قادر ہے۔

○

منٹو کی نئی پڑھت
متن، ممتا اور خالی سنسان ٹرین

منٹو کا انتقال 1955 میں ہوا۔ اتنے لمبے عرصے کے بعد منٹو کو دوبارہ پڑھتے ہوئے بعض باتیں واضح طور پر ذہن میں سر اٹھانے لگتی ہیں۔ منٹو اوّل و آخر ایک باغی تھا، سماج کا باغی، ادب و آرٹ کا باغی، یعنی ہر وہ شے جسے Doxa یا 'روڑھی' کہا جاتا ہے یا فرسودہ اور از کار رفتہ عقائد و تصورات یا ذہنی رویے، منٹو اس کا دشمن تھا۔ منٹو کے خون میں کچھ ایسی حرارت اور گردش تھی کہ وہ فطرتاً اور طبعاً ہر اس شے سے شدید نفرت کرتا تھا جسے بالعموم اخلاق و تہذیب کا لبادہ پہنا دیا گیا ہو۔ اس کی ایکسرئ نگاہ فوری طور پر ان لبادوں کو کاٹ کر اس حقیقت تک پہنچ جاتی تھی جو ہر چند کہ تلخ اور تکلیف دہ تھی لیکن سچائی کی سطح رکھتی تھی۔ وہ اس ننگی کوری سچائی کا جویا تھا جو سامنے آتی ہے تو آنکھیں چندھیا جاتی ہیں۔ منٹو کو دوست احباب تو بہت ملے، لیکن اس کا سفر ایک مضطرب روح کا تنہا سفر تھا جسے اس کی زندگی میں بہت کم کسی نے سمجھا، بلکہ بالعموم منٹو کو غلط ہی سمجھا گیا اور زندگی بھر وہ ملامتوں اور رسوائیوں کی زد میں رہا۔ اس کے باطن کی آگ برابر دہکتی رہی، اور کسی منزل پر بھی اس کے یہاں تھکن یا بیزاری نام کی کوئی چیز نظر نہیں آتی۔ عام سماجی طور طریقے، اخلاق و ضابطے، یا ادب و آرٹ کے سانچے اور تصورات جن کا تعلق طبقۂ اشرافیہ یا بورژوازی سے تھا اور جو صدیوں سے مانوس اور قابل قبول چلے آتے تھے، منٹو نے اپنے تخلیقی وجود کی پوری شدت سے ان پر وار کیا اور ان کے 'تقدس' کو پارہ پارہ کر دیا۔ منٹو کی روح ایک گھائل فنکار کی روح ہے جو پورے عہد سے ستیزہ کار نظر آتی ہے۔ اس کے تخلیقی کرب کی تہ میں بنیادی محرک اس کا یہی رویّہ ہے کہ وہ Doxa

سے کسی بھی سطح پر سمجھوتا نہ کرسکتا تھا۔ اس بغاوت کی چنگاریاں زندگی بھر اڑتی رہیں اور پوری اردو دنیا منٹو کے ہاتھوں پے بہ پے صدموں کا شکار ہوتی رہی۔ منٹو کی زندگی میں منٹو کو کم سمجھا گیا بلکہ سمجھا ہی نہیں گیا۔

یہ بات بھی واضح ہے کہ اخلاقی ریاکاری اور Doxa کی پہچان میں منٹو اپنے عہد کے ادیبوں سے بہت آگے تھا۔ شاید اس وقت منٹو کے معاصرین میں کسی دوسرے کو فکشن کے باغیانہ منصب یا نوعیت و ماہیت کا ایسا گہرا احساس نہیں تھا جیسا منٹو کو تھا۔ اس وقت ادب کی عام فضا افادہ پرستی اور اخلاق سازی سے عبارت تھی۔ افادہ پرستی اور اخلاق سازی کی یہ فضا مقدمۂ حالی کی شعریات سے مرتب چلی آتی تھی اور جس کو عظمت و رفعت عطا کی تھی اکبر و اقبال کی شاعری نے اور مستحکم کیا تھا پریم چند کی مثالیت نے۔ ایک ایسے دور میں جب بالعموم ادب کو افادیت اور اخلاقیت کا نقیب سمجھا جاتا تھا، منٹو نے اس سے اخلاق شکنی کا کام لیا اور اشرافیہ کی تہذیب کی ریاکاری اور آبرو باختگی کو بے نقاب کیا۔ یہ اپنے عہد کے ادبی اعتقادات سے ٹکر لینے والی بات تھی جس کے لیے منٹو ہی کا حوصلہ چاہیے تھا۔ منٹو نے اپنے مقدمات کے سلسلے میں ایک جگہ بہت دُکھ سے کہا ہے ''چند برسوں سے مقدمات قائم کرنے والوں کے (نزدیک ادب کے) معنی یہ ہیں کہ علامہ اقبال مرحوم کے بعد خدائے عز و جل نے ادب کے تمام دروازوں میں تالے ڈال کر ساری چابیاں ایک نیک بندے کے حوالے کردی ہیں۔ کاش علامہ مرحوم زندہ ہوتے!'' (لذت سنگ مشمولہ دستاویز، ص 57) منٹو کو حق گوئی کی ضرورت کا شروع ہی سے شدید احساس تھا۔ 'بُو' پر مقدمہ حکومتِ پنجاب نے چلایا تھا لیکن اس کو شہہ مل رہی تھی بعض اردو اخبارات سے۔ ان اخباروں اور ان کے مدیران کے بارے میں منٹو تڑپ کر لکھتے ہیں :

> ''افسوس صرف اتنا ہے کہ یہ پرچے ایسے لوگوں کی ملکیت ہیں جو عضوِ خاص کی لاغری اور کجی کو دور کرنے کے اشتہار خدا اور رسول کی قسمیں کھا کھا کر شائع کرتے ہیں ... مجھے افسوس ہے کہ صحافت جیسے معزز پیشے پر ایسے لوگوں کا اجارہ ہے جن میں سے اکثر طلا فروش ہیں'۔ (ایضاً، ص 57)

منٹو پر لوگوں نے کیسے کیسے وار نہیں کیے، راجہ صاحب محمود آباد، حیدرآباد کے ماہرالقادری، بمبئی کے حکیم مرزا حیدر بیگ، نوائے وقت کے موسس حمید نظامی اور طرح طرح کے ادیب وصحافی۔ البتہ احمد ندیم قاسمی، منٹو کے فن کے قدردان تھے۔ افسانہ 'بو' انھیں نے ادبِ لطیف میں اور بعد میں 'کھول دو' نقوش میں شائع کیا تھا۔ لیکن فیض احمد فیض نے بحیثیت ایڈیٹر پاکستان ٹائمز 'ٹھنڈا گوشت' کے بارے میں جو رائے دی وہ لکھی ہوئی موجود ہے۔ انھوں نے کہا ''افسانے کے مصنف نے فحش نگاری تو نہیں کی لیکن ادب کے اعلیٰ تقاضوں کو پورا بھی نہیں کیا، کیونکہ اس میں زندگی کے بنیادی مسائل کا تسلّی بخش تجزیہ نہیں ہے''۔ گویا ادب کا منصب 'بنیادی حقائق کا تجزیہ کرنا' اور 'تسلی بخش تجزیہ کرنا' ہے یعنی وہ کام جو خود فیض نے کبھی نہیں کیا تھا، یعنی اگر فیض بڑے شاعر ہیں تو اس لیے کہ ان کی شاعری میں گہری دردمندی اور جمالیاتی رچاؤ ہے نہ کہ مسائل کا تجزیہ، اور وہ بھی 'تسلی بخش تجزیہ' جو اوّل و آخر ایک اضافی چیز ہے۔ تاجور نجیب آبادی، شورش کاشمیری، ابوسعید بزمی، محمد دین تاثیر اور بہت سوں نے منفی بیانات دیے، البتہ باری علیگ، کنھیا لال کپور، صوفی غلام مصطفیٰ تبسم نے حق گوئی سے کام لیا، لیکن مولوی عبدالحق نے جواب دینا تک گوارا نہیں کیا، منٹو نے نیاز فتح پوری، قاضی عبدالغفار، خلیفہ عبدالحکیم، ہریندر ناتھ چٹوپادھیائے کے نام بھی دیے لیکن ان کے مقدمات پر عدالت نے ان کی گواہی ریکارڈ کرنے کی اجازت نہیں دی۔ ان حالات میں منٹو پر جو گزرتی ہوگی چالیس پینتالیس برس بعد اس کا تصور کیجیے تو رونگٹے کھڑے ہوتے ہیں۔ منٹو کے ایسے بیانات ایک گھائل روح کے بیانات نہیں تو کیا ہیں:

> ''کہا جاتا ہے کہ (میرے) اعصاب پر عورت سوار ہے۔ مرد کے اعصاب پر عورت نہیں تو کیا ہاتھی کو سوار ہونا چاہیے؟ جب کبوتروں کو دیکھ کر کبوتر گنگتے ہیں تو مرد عورتوں کو دیکھ کر غزل یا افسانہ کیوں نہ لکھیں۔ عورتیں کبوتروں سے کہیں زیادہ دلچسپ، خوبصورت اور فکر خیز ہیں''۔
>
> (''ادب جدید'' دستاویز، ص 51)

''بیسوائیں اب سے نہیں، ہزار ہا سال سے ہمارے درمیان موجود ہیں۔ ان

کا تذکرہ الہامی کتابوں میں بھی موجود ہے۔ اب چونکہ کسی الہامی کتاب یا پیغمبر کی گنجائش نہیں رہی، اس لیے ان کا ذکر اب آیات میں نہیں بلکہ ان اخباروں اور رسالوں یا کتابوں میں دیکھتے ہیں جنھیں آپ عود اور لوبان جلائے بغیر پڑھ سکتے ہیں اور پڑھنے کے بعد ردی میں بھی اٹھوا سکتے ہیں''۔
(''سفید جھوٹ'' ایضاً، ص 72)

منٹو پر بار بار مقدمے قائم ہوئے، عدالتوں، سیشن کورٹوں اور ہائی کورٹ میں گھسیٹا گیا، تلاشیاں اور طلبیاں ہوئیں، سمن جاری ہوئے، جرمانے ہوئے، سزائیں ہوئیں، یعنی ذلت و رسوائی کا وہ کیا سامان تھا جو نہیں ہوا۔ جب عقوبت حد سے گزر جائے تو دفاع کی خواہش بھی نکل جاتی ہے۔ جب پورا معاشرہ اور اس کے ساتھ عدلیہ بھی ادب سے صلاح و فلاح اور افادیت کا تقاضا کرے تو گفتگو بھی اسی محاورے میں کرنا پڑتی ہے:

''اگر آپ ان افسانوں کو برداشت نہیں کر سکتے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ زمانہ ناقابلِ برداشت ہے۔ جس نقص کو میرے نام سے منسوب کیا جاتا ہے وہ دراصل موجودہ نظام کا نقص ہے''۔ (''ادب جدید'' ایضاً، ص 52)

''جو لوگ فحش ادب کا یا جو کچھ بھی یہ ہے، خاتمہ کر دینا چاہتے ہیں تو صحیح راستہ یہ ہے کہ ان حالات کا خاتمہ کر دیا جائے جو اس ادب کے محرک ہیں''۔
(''ادب جدید'' ایضاً، ص 53)

یہاں بظاہر منٹو یہ کہتا ہوا نظر آتا ہے کہ اس نوع کے ادب کی سماجی حالات سے ایک اور ایک کی نسبت ہے، یعنی حالات بدل جائیں تو ادب بھی بدل جائے گا یا ادب سماجی حالات کو بدلنے پر قادر ہے، یا دوسرے لفظوں میں ادب کا منصب اخلاقی یا فلاحی ہے۔ منٹو نے ایک جگہ ادب کو 'کڑوی دوا' بھی کہا ہے:

''ہماری تحریریں آپ کو کڑوی کسیلی لگتی ہیں ... نیم کے پتے کڑوے سہی مگر خون کو صاف کرتے ہیں''۔ (''افسانہ نگار اور جنسی میلان'' دستاویز، ص 83)

لیکن غالباً یہ سب کچھ دفاعی نوعیت کا تھا کیونکہ جس طرح کے حالات کا منٹو کو سامنا تھا اس میں یہی کچھ کہا جاسکتا تھا اور یہی کچھ سمجھا بھی جاسکتا تھا۔ شاید عدالتی چارہ جوئی اور وارنٹ گرفتاری سے بچنے کے لیے سوائے اس کے کوئی چارہ بھی نہ تھا۔ اس سے ہٹ کر اگر کچھ بھی کہا جاتا تو مزید غلط فہمی اور الجھن کا باعث ہوسکتا تھا، ورنہ منٹو کی اصل راہ تو اُس فن کاری کی راہ ہے جو اپنا جواز خود ہے اور جسے کسی نام نہاد اخلاقی یا اصلاحی نقطۂ نظر کے تابع نہیں لایا جاسکتا۔ ادب کے معاملے میں منٹو ہرگز کسی طرح کی سمجھوتے بازی کا روادار نہیں تھا۔ غالباً اردو فکشن نگاروں میں وہ پہلا شخص ہے جس نے ادب و آرٹ کو بطور ادب و آرٹ پہچاننے اور پرکھنے پر زور دیا یعنی ادب و آرٹ (یا جمالیاتی اثر) کی اخلاق و مذہب سے نسبتاً آزادی کا تصور جو ادب کی اپنی پہچان کا ضامن ہے۔ دوسرے لفظوں میں منٹو نے پہلے سے چلے آرہے اس تصوّر پر کاری ضرب لگائی کہ ادب اشرافیہ کی اقدار یا متوسط طبقے کے اخلاق و آداب کا پابند ہے۔ منٹو کا یہ نقطۂ نظر ہر اُس جگہ زیادہ کھل کر سامنے آتا ہے جہاں کورٹ کچہری کا دباؤ یا عدالتی چارہ جوئی کا چکر نہیں ہے۔ منٹو کو اس کا شدید احساس تھا کہ جو مسائل اس کے شعور و احساس میں تہلکہ مچائے ہوئے تھے یا اس کے باطن میں متلاطم تھے، وہ عام مسائل نہیں تھے بلکہ ان کا تعلق انسان کی فطرت اور سرشت کے بنیادی تقاضوں سے تھا یا انسانی سائیکی کی ان گہرائیوں سے جہاں شر خیر کو یا اندھیرا اُجالے کو کاٹنے کی ضد میں لگا رہتا ہے اور یہ کشاکش وجودِ انسانی کے اسرار و رموز کا حصہ ہے اور اس کا کوئی آسان حل آج تک کوئی نہیں سمجھا سکا:

> ''اگر ایک ہی بار جھوٹ نہ بولنے اور چوری نہ کرنے کی تلقین کرنے پر ساری دنیا جھوٹ اور چوری سے پرہیز کرتی تو شاید ایک ہی پیغمبر کافی ہوتا۔ لیکن جیسا آپ جانتے ہیں پیغمبروں کی فہرست کافی لمبی ہے۔ ہم لکھنے والے پیغمبر نہیں۔ ہم ایک ہی چیز کو، ایک ہی مسئلے کو مختلف حالات میں مختلف زاویوں سے دیکھتے ہیں اور جو کچھ ہماری سمجھ میں آتا ہے، دنیا کے سامنے پیش کردیتے ہیں اور دنیا کو کبھی مجبور نہیں کرتے کہ وہ اسے قبول ہی کرے۔ ہم قانون ساز نہیں، محتسب بھی نہیں۔ احتساب اور قانون دوسروں کا کام ہے۔

ہم حکومتوں پر نکتہ چینی کرتے ہیں لیکن خود حاکم نہیں بنتے۔ ہم عمارتوں کے نقشے بناتے ہیں لیکن ہم معمار نہیں۔ ہم مرض بتاتے ہیں لیکن دواخانوں کے مہتمم نہیں''۔

(''افسانہ نگار اور جنسی میلان'' ایضاً، ص 82-81)

ایک اور مضمون ''کسوٹی'' میں منٹو نے کہا ہے:

''ادب سونا نہیں جو اس کے گھٹتے بڑھتے دام بتائے جائیں۔ ادب زیور ہے اور جس طرح خوبصورت زیور خالص سونا نہیں ہوتا، اسی طرح خوبصورت ادب پارے بھی خالص حقیقت نہیں ہوتے ... ادب یا تو ادب ہے ورنہ ایک بہت بڑی بے ادبی ہے۔ ادب اور غیر ادب میں کوئی درمیانی علاقہ نہیں، بالکل جس طرح انسان یا تو انسان ہے، یا پھر گدھا ہے''۔

(ایضاً، ص 50/57)

ان اقتباسات سے ظاہر ہے کہ منٹو کا تصور ادب اپنے عہد کے مصنفین سے بالکل الگ تھا۔ سطورِ بالا میں منٹو نے صاف صاف کہہ دیا ہے کہ ادب نہ محتسب ہے، نہ قانون داں، اس کا کام نہ حکم چلانا ہے اور نہ نسخے تجویز کرنا۔ دوسرے اقتباس میں منٹو نے حقیقت نگاری کے خالص تصوّر کو بھی رد کیا ہے کہ زبان یا فن آلائش سے بنتا ہے، نیز ادب کی ادبیت اپنی الگ نوعیت رکھتی ہے۔ منٹو ادب کے ایسے بے لاگ تصور کو اردو افسانے میں رائج کر رہا تھا جو اس سے پہلے اردو افسانے میں نہ تھا اور جس کو انگیز کرنے اور قبول کرنے میں اردو کو خاصا وقت لگا۔ منٹو نے فرانسیسی اور روسی شاہکاروں کو کم عمری ہی میں اپنے ذہن و شعور کا حصہ بنالیا تھا اور فکشن کے اعلیٰ معیار بطور جوہر شروع ہی سے اس کے تخلیقی ذہن میں پیوست ہو گئے تھے۔ منٹو کو اس کا احساس تھا کہ اس کے باطن میں جو اضطراب و کرب تھا اور اپنے گرد و پیش سے اس کو جو شدید ناآسودگی تھی، اس کی نوعیت ہی الگ تھی۔ 1939 میں احمد ندیم قاسمی کے نام ایک خط میں جب منٹو ابھی ستائیس برس کا تھا، اس کے یہ جملے خاصے معنی خیز ہیں:

''کچھ بھی ہو مجھے اطمینان نصیب نہیں ہے۔ میں کسی چیز سے مطمئن نہیں ہوں۔ ہر شے میں مجھے ایک کمی سی محسوس ہوتی ہے''۔ (نقوش منٹو نمبر)

ضروری ہے کہ اس باطنی اضطراب اور ناآسودگی کے سیاق میں منٹو کے فن اور کرداروں کو ازسرِ نو دیکھا جائے۔ حقیقت کے مانوس اور معمولہ چہرے سے، اس کے اس رُخ سے جو قابلِ قبول اور معتبر سمجھا جاتا تھا، منٹو نے نقاب نوچ پھینکی تاکہ اس بہروپ کے پیچھے ریاکاری اور Doxa کا جو گھناونا روپ تھا اسے سامنے لایا جاسکے۔ منٹو کو Doxa سے شدید نفرت اسی لیے تھی کہ اس نے اشرافیہ کے مکروہ اور عصیاں کار چہرے کو ریشمی پردوں سے ڈھانپ رکھا تھا۔ جوگیشوری کالج، بمبئی کے ایک جلسے میں تقسیم سے چند برس پہلے منٹو نے اپنے خاص انداز میں کہا تھا:

''میرے پڑوس میں اگر کوئی عورت ہر روز خاوند سے مار کھاتی ہے اور پھر اس کے جوتے صاف کرتی ہے تو میرے دل میں اس کے لیے ذرہ برابر ہمدردی پیدا نہیں ہوتی لیکن جب میرے پڑوس میں کوئی عورت اپنے خاوند سے لڑ کر اور خودکشی کی دھمکی دے کر سنیما دیکھنے چلی جاتی ہے اور میں خاوند کو دو گھنٹے تک سخت پریشانی کی حالت میں دیکھتا ہوں تو مجھے دونوں سے ایک عجیب و غریب قسم کی ہمدردی پیدا ہوجاتی ہے۔ کسی لڑکے کو لڑکی سے عشق ہوجائے تو میں اسے زکام کے برابر بھی اہمیت نہیں دیتا مگر وہ لڑکا میری توجہ کو ضرور کھینچے گا جو ظاہر کرے کہ اس پر سیکڑوں لڑکیاں جان دیتی ہیں لیکن درحقیقت وہ محبت کا اتنا ہی بھوکا ہے جتنا بنگال کا فاقہ زدہ باشندہ... میری ہیروئن چکلے کی ایک ٹکھیائی رنڈی ہوسکتی ہے جو رات کو جاگتی ہے اور دن کو سوتے میں کبھی کبھی یہ ڈراونا خواب دیکھ کر اٹھ بیٹھتی ہے کہ بڑھاپا اس کے دروازے پر دستک دینے آیا اور برسوں کی اچنتی نیندیں اس کے بھاری پپوٹوں پر منجمد ہوگئی ہیں''۔

(''ادب جدید'' ایضاً، ص 52)

حقیقت کے نامانوس یا سچائی کے نامقبول رُخ کو دیکھنے اور سامنے لانے کی خواہش منٹو کے فن کا بنیادی محرک ہے۔ اس سیاق میں منٹو کے بعض کرداروں یعنی

اُن گری پڑی کسبی عورتوں کو دیکھا جائے جنھیں معاشرہ بالعموم راندۂ درگاہ سمجھتا ہے تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا یہ کردار محض وہی کچھ ہیں جو بظاہر یہ نظر آتے ہیں، اور اگر ایسا نہیں تو پھر یہ کیا ہیں؟

منٹویات کی یہ ستم ظریفی خاصی دلچسپ ہے کہ منٹو کے ان 'بدنامِ زمانہ' کرداروں کو منٹو کی زندگی میں تو غلط سمجھا ہی گیا، منٹو کی موت کے بعد بھی ان کو ٹھیک سے سمجھا نہیں گیا۔ اس عدم تفہیم کی وجوہ الگ الگ ہوسکتی ہیں لیکن نوعیت ایک ہے۔ یعنی جب تک منٹو زندہ رہا، مخالفت بربنائے ذہنی تعصب تھی اور کون سی ذلت و رسوائی و ملامت و بدنامی ہے جو منٹو کے حصے میں نہ آئی اور کون سی گالی ہے جو منٹو کو نہ دی گئی۔ منٹو کی زندگی میں اس کے بارے میں جو لکھا گیا، زیادہ تر سطحی اور صحافیانہ اور لچر و پوچ ہے۔ انتقال کے بعد رویہ بالکل بدل گیا لیکن اگر پہلے یکسر تنقیص ہی تنقیص تھی تو بعد کا انداز یکسر تعریفی و تقریظی ہے۔ یعنی اگر پہلے کلی تخالف و تردید ہے تو بعد میں مبالغہ آمیز تعریف و تحسین ہے۔ دوسرے لفظوں میں اگر پہلا رویہ سراسر جذباتی اور غیر ادبی تھا تو دوسرا رویہ بھی اتنا ہی غیر ادبی اور غیر تخلیقی ہے۔ فقط زاویہ بدل گیا ہے نوعیت وہی ہے یعنی تنقیص بھی سراسر جذباتی تھی اور تحسین بھی سراسر جذباتی ہے۔ گویا نہ پہلے رویے کی نوعیت ادبی ہے نہ بعد کے رویے کی نوعیت ادبی ہے۔ نہ اُس کی بنیاد سخن فہمی یعنی تفہیم و تجزیے پر ہے اور نہ اس کی۔ دونوں جگہ شدت کی کارفرمائی ہے اور جہاں شدت ہوگی وہاں یا تو کلی تنقیص ہوگی یا کلی توثیق، ادبی تنقید بیچ سے غائب ہوجائے گی، بالخصوص وہ تنقید جو معاملات سے معروضی فاصلہ چاہتی ہے اور متن کی گہری قرأت پر مبنی ہوتی ہے۔ منٹو کی موت کے بعد گویا زاویہ یکسر بدل گیا، پہلے یکسر نفرت تھی تو بعد کو احساسِ مظلومیت اور جذبۂ ترحم، اور وہی جو پہلے مذموم و مقہور تھا، راتوں رات مقدس و متبرک ہوگیا اور اس کی عظمت کا قصیدہ پڑھا جانے لگا۔ چنانچہ منٹو کے بعد کی تنقید میں جنس کی خرید و فروخت اور طوائفوں، رنڈیوں اور کسبیوں کا ذکر بطور فیشن و فارمولے کے ہونے لگا۔ پہلے اگر یہ معیوب تھا تو اب یہ مستحسن سمجھا جانے لگا۔ پہلے یہ فحاشی و عریانی کی ذیل میں آتا تھا تو اب اس میں خود ترحمی و تفاخر کا جذبہ شامل ہوگیا۔ دوسرے لفظوں میں جتنا غلط یہ پہلے تھا اتنا

غلط یہ بعد میں بھی رہا۔ موت سے پہلے کا منٹو فحش نگار اور مخربِ اخلاق تھا، بعد کا منٹو فقط کوٹھوں، رنڈیوں، دلالوں اور بھڑووں کا فنکار بنا دیا گیا، اس کے تخلیقی درد و کرب، اس کے باطنی اضطراب، اس کے اتھاہ دکھ، اور اس کے گہرے الم پر جیسی توجہ ہونا چاہیے تھی، وہ کلی استرداد اور کلی ایجاب کے ان غیر ادبی جذباتی رویوں میں کہیں دب کر رہ گئی۔

اس بات پر توجہ بہت کم کی گئی کہ منٹو نے بار بار اس حقیقت پر زور کیوں دیا ہے کہ ''ہر عورت ویشیا نہیں ہوتی لیکن ہر ویشیا عورت ہوتی ہے'' (''عصمت فروش'' ایضاً، ص 92)۔ اس کا کہنا ہے ''کوئی وقت ایسا بھی ضرور آتا ہوگا جب ویشیا اپنے پیشے کا لباس اتار کر صرف عورت رہ جاتی ہوگی''۔ لیکن عام انسان جو کوٹھے پر جاتا ہے اس کو عورت سے سروکار نہیں فقط جنس سے سروکار ہوتا ہے: ''ویشیا کے کوٹھے پر ہم نماز یا درود پڑھنے نہیں جاتے۔ ہم وہاں اس لیے جاتے ہیں کہ وہاں جاکر ہم اپنی مطلوبہ جنس بے روک ٹوک خرید سکتے ہیں''۔ (''سفید جھوٹ'' ایضاً، ص 73) لیکن جو چیز منٹو کے تخلیقی ذہن میں اضطراب پیدا کرتی ہے وہ خریدی اور بیچی جاسکنے والی جنس نہیں بلکہ انسانی روح کا وہ درد و کرب ہے جو جسم کو بکاؤ مال بنانے سے پیدا ہوتا ہے یعنی انسانی عظمت کا سودا، اور بے بسی اور بے چارگی کا گھاؤ جو وجود کو کھوکھلا اور زندگی کو لغو بنا دیتا ہے۔ مال کے دام تو لگائے جاسکتے ہیں، انسانی روح کی عظمت کے دام نہیں لگائے جاسکتے۔ منٹو شدید افسوس کا اظہار کرتا ہے کہ ہماری تہذیب کا ایک رُخ یہ بھی ہے کہ ''بعض لوگوں کے نزدیک عورت کا وجود ہی فحش ہے۔ دنیا میں ایسے اشخاص بھی ہیں جو مقدس کتابوں سے شہوانی لذت حاصل کرتے ہیں''۔ (تحریری بیان متعلقہ ''دھواں'' ایضاً، ص 66) منٹو سوال اٹھاتا ہے کہ اگر ایسا ہے تو پھر خدا عورت کو خلق ہی کیوں کرتا، کیونکہ خدا سے کوئی ناپاک کام تو سرزد نہیں ہوسکتا۔ منٹو کو اس ضابطۂ اخلاق سے چڑھ تھی جو مرد اور عورت کے لیے دوہرے معیار وضع کرتا ہے۔ منٹو بار بار پوچھتا ہے کہ کیا ''اخلاق زنگ نہیں جو سماج کے اُسترے پر بے احتیاطی سے جم گیا ہے؟'' عریانی کی بحث کرتے ہوئے منٹو نے ایک جگہ کہا ہے: ''عورت اور مرد کا رشتہ فحش نہیں، اس کا ذکر بھی فحش نہیں۔ اگر میں عورت کے سینے کا ذکر کرنا چاہوں

گا تو اسے عورت کا سینہ ہی کہوں گا، مونگ پھلی، میز یا استرہ نہیں کہوں گا''۔ (ایضاً، ص 66) فحاشی اور سنسنی خیزی کا جواب دیتے ہوئے منٹو نے ایک موقع پر کہا تھا: ''میں ہنگامہ پسند نہیں۔ میں لوگوں کے خیالات و جذبات میں ہیجان پیدا کرنا نہیں چاہتا۔ میں تہذیب و تمدن اور سوسائٹی کی چولی کیا اتاروں گا جو ہے ہی ننگی۔ میں اسے کپڑے پہنانے کی بھی کوشش نہیں کرتا۔ یہ میرا کام نہیں، درزیوں کا کام ہے''۔ (ادب جدید، ایضاً، ص 53) منٹو کے فن کا یہ پہلو معمولی نہیں کہ کسبیوں اور رنڈیوں کی کہانیاں بنتے ہوئے منٹو بار بار ان کے جسم سے ہٹ کر ان کی روح کا نظارہ کراتا ہے۔ منٹو کے بعض ناقدوں نے لکھا ہے کہ متوسط طبقے کے جس ریاکارانہ اخلاق پر منٹو وار کرتا ہے، عورت کے معاملے میں اسی اخلاق کی نام نہاد روحانی اقدار سے وہ سمجھوتا کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ شاید بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہو لیکن اصلیت اس کے برعکس ہے، اس لیے کہ منٹو کا محرک بہرحال جسم و جمال یا لذت کاری نہیں، بلکہ روح کی ویرانی و بے سروسامانی ہے یا وہ سوناپن اور سناٹا جو روح میں ہول پیدا کرتا ہے اور جہاں موت کا آسیب لہراتا رہتا ہے۔ ''عورتوں میں ننانوے فیصد ایسی ہوں گی جن کے دل عصمت فروشی کی تاریک تجارت کے باوجود بدکار مردوں کے دل کی بہ نسبت کہیں زیادہ روشن ہوں گے ... بادی النظر میں عصمت باختہ عورتوں کا مذہب سے لگاؤ ایک ڈھونگ معلوم ہوتا ہے مگر حقیقت میں یہ ان کی روح کا وہ حصہ پیش کرتا ہے جو سماج کے زنگ سے یہ عورتیں بچا کر رکھتی ہیں ... جسم داغا جا سکتا ہے مگر روح نہیں داغی جا سکتی''۔ (''عصمت فروش'' ایضاً، ص 90) منٹو کے ان گرے پڑے کرداروں کو اس زاویے سے ازسرِنو دیکھنے کی ضرورت ہے یعنی منٹو جسم کے داغوں کا فنکار ہے یا روح کے بے داغ ہونے کے قولِ محال کو بیانیہ میں متشکل کرنے کا فنکار؟ میری حقیر رائے ہے کہ منٹو جنس بازاری یا عصمت فروشی سے کہیں زیادہ اس درد و کرب کا فنکار ہے جو عورت کے Predicament یعنی مقدر سے پیدا ہوتا ہے، یعنی منٹو خارجی احوال سے زیادہ باطن کی واردات کا فنکار ہے۔ خارجی تفصیل اور معاشرتی منظرکشی سے لاکھ یہ مترشح ہوتا ہو کہ پیشے کا منظرنامہ تشکیل دیا جارہا ہے، حقیقت اس کے برعکس ہے یعنی یہ کہ بین السطور باطن کا منظرنامہ وا ہوتا اور ابھرتا چلا جاتا ہے۔ منٹو

اس اتھاہ دکھ کی تہہ لینا چاہتا ہے جو انسانیت کے نصف بہتر کا مقدر ہے یعنی اس اتھاہ دکھ کے دکھ پن کو تخلیقی طور پر انگیز کر پانے کی تڑپ فنکار منٹو کی اصلی تڑپ ہے۔ آیئے کچھ کہانیوں کے متن میں اتر کر دیکھیں۔

'کالی شلوار' میں سب سے دردناک اور غور طلب مقام وہ ہے جب سلطانہ انبالہ سے دہلی آچکی ہے اور پیر فقیر گنڈے تعویذ کے باوجود پیشے میں مندا ہی مندا ہے، آخری کنگنی بھی بک چکی ہے، خدابخش سارا سارا دن غائب رہتا ہے اور سلطانہ کا کوئی پرسانِ حال نہیں تو اسے لگتا ہے کہ خدا نے تو چھوڑا ہی تھا خدا بخش نے بھی چھوڑ دیا ہے، اور وہ ایک بے سر و سامان ننگی نچڑی بے سہارا روح ہے جو زندگی کی پٹریوں پر اُدھر سے اِدھر اور اِدھر سے اُدھر بے مقصد بھٹک رہی ہے:

''سڑک کی دوسری طرف مال گودام تھا جو اس کونے سے اس کونے تک پھیلا ہوا تھا۔ داہنے ہاتھ کو لوہے کی چھت کے نیچے بڑی بڑی گانٹھیں پڑی رہتی تھیں اور ہر قسم کے مال اسباب کے ڈھیر سے لگے رہتے تھے۔ بائیں ہاتھ کو کھلا میدان تھا جس میں بے شمار ریل کی پٹریاں بچھی ہوئی تھیں۔ دھوپ میں لوہے کی پٹریاں چمکتیں تو سلطانہ اپنے ہاتھوں کی طرف دیکھتی جن پر نیلی نیلی رگیں بالکل ان پٹریوں کی طرح ابھری رہتی تھیں۔ اس لمبے اور کھلے میدان میں ہر وقت انجن اور گاڑیاں چلتی رہتی تھیں۔ کبھی اِدھر کبھی اُدھر۔ ان انجنوں اور گاڑیوں کی چھک چھک اور پھک پھک سدا گونجتی رہتی تھی۔ صبح سویرے جب وہ اٹھ کر بالکونی میں آتی تو ایک عجیب سماں اسے نظر آتا۔ دھندلکے میں انجنوں کے منہ سے گاڑھا گاڑھا دھواں نکلتا تھا اور گدلے آسمان کی جانب موٹے اور بھاری آدمیوں کی طرح اٹھتا دکھائی دیتا تھا۔ بھاپ کے بڑے بڑے بادل بھی ایک شور کے ساتھ پٹریوں سے اٹھتے تھے اور آنکھ جھپکنے کی دیر میں ہوا کے اندر گھل مل جاتے تھے۔ پھر کبھی کبھی جب وہ گاڑی کے کسی ڈبے کو جسے انجن نے دھکا دے کر چھوڑ دیا ہو اکیلے پٹریوں پر چلتا دیکھتی تو اسے اپنا خیال آتا۔ وہ سوچتی کہ اسے بھی کسی نے زندگی کی پٹری پر دھکا دے کر چھوڑ دیا ہے اور وہ خود بخود جا رہی ہے۔ دوسرے لوگ کانٹے بدل رہے ہیں اور وہ چلی جارہی ہے — نہ جانے کہاں — پھر ایک

> روز ایسا آئے گا جب اس دھکے کا زور آہستہ آہستہ ختم ہو جائے گا اور وہ کہیں رک جائے گی۔ کسی ایسے مقام پر جو اس کا دیکھا بھالا نہ ہوگا''۔

منٹو کی خلاقانہ نظر ویشیا کی آرائش و زیبائش، یا انداز و اطوار پر نہیں بلکہ اس کی باطنی کیفیت پر مرتکز ہوتی ہے جب وہ ظاہری لباس سے ہٹ کر فقط ایک عورت رہ جاتی ہے، گوشت پوست کی نرم دل عورت۔ ہماری تنقید نے اس لمحے پر بہت کم غور کیا ہے جب منٹو کا فن عورت کے داخلی وجود سے ہم کلام ہوتا ہے۔ درحقیقت منٹو کو جنس نگار کہنا اس کی تذلیل کرنا ہے۔ منٹو کا موضوع پیشہ ور طوائف یا آرائشی گڑیا ہرگز نہیں، بلکہ منٹو کا موضوع پیشہ کرنے والی عورت کے وجود کی کراہ یا اس کی روح کا الم یا اس کے باطن کا سونا پن ہے جس کو کوئی بانٹ نہیں سکتا۔ منٹو کے افسانوں میں ایسے موقعوں پر غور سے دیکھا جائے تو آرائشی بہروپ کی آلائش سے عورت کا باطن ایسے جھانکنے لگتا ہے جیسے پتیوں کو ہٹا کر کوئی کلی چٹکنے لگتی ہے۔ ایسے مقامات پر ویشیا کا وجود کوئی محدود کردار نہ رہ کر گویا کائنات کی دردمندی کے اتھاہ سنگیت کا حصہ بن کر عورت کے آرکی ٹائپ امیج سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ 'ہتک' کی سوگندھی ایک ایسی ہی نحیف و نزار، پیار کے دو بولوں کو ترسی ہوئی، نچڑی، ملی دلی، بے بس و بے سہارا عورت ہے لیکن ذلت کی انتہا سے گزرنے کے بعد وہ خود آگہی کے اس لمحے پر پہنچتی ہے جب وہ عورت کے پورے وجود پر قادر نظر آتی ہے۔ منٹو نے افسانے کے آغاز ہی سے جہاں سوگندھی کی سادگی اور سادہ لوحی کا اور محبت کے دو بولوں کو ترسنے کا اور مادھو سے فریب کھانے اور مسلسل لٹتے رہنے کا تذکرہ کیا ہے، ماں کے آرکی امیج کا بیج وہیں سے سر اٹھانے لگتا ہے:

> ''مجھ میں کیا برائی ہے؟'' سوگندھی نے یہ سوال ہر اس چیز سے کیا تھا جو اس کی آنکھوں کے سامنے تھی۔ گیس کے اندھے لیمپ، لوہے کے کھمبے، فٹ پاتھ کے چوکور پتھر اور سڑک کی اکھڑی ہوئی بجری — ان سب چیزوں کی طرف اس نے باری باری دیکھا پھر آسمان کی طرف نگاہیں اٹھائیں جو اس کے اوپر جھکا ہوا تھا مگر سوگندھی کو کوئی جواب نہ ملا۔ جواب اس کے اندر موجود تھا۔ وہ جانتی تھی کہ وہ بری نہیں اچھی ہے۔ پر وہ چاہتی تھی کہ کوئی اس

کی تائید کرے — کوئی — کوئی — اس وقت کوئی اس کے کاندھوں پر ہاتھ رکھ کر صرف اتنا کہہ دے۔ ''سوگندھی کون کہتا ہے تو بری ہے، جو تجھے برا کہے وہ آپ برا ہے'' — نہیں یہ کہنے کی کوئی خاص ضرورت نہیں تھی۔ کسی کا اتنا کہہ دینا کافی تھا۔ ''سوگندھی تو بہت اچھی ہے!''

''وہ سوچنے لگی کہ وہ کیوں چاہتی ہے کہ کوئی اس کی تعریف کرے۔ اس سے پہلے اسے اس بات کی اتنی شدت سے ضرورت محسوس نہیں ہوئی تھی۔ آج کیوں وہ بے جان چیزوں کو بھی ایسی نظروں سے دیکھتی ہے جیسے ان پر اپنے اچھے ہونے کا احساس طاری کرنا چاہتی ہے۔ اس کے جسم کا ذرہ ذرہ کیوں ''ماں'' بن رہا تھا — وہ ماں بن کر دھرتی کی ہر شے کو اپنی گود میں لینے کے لیے کیوں تیار ہو رہی تھی؟ — اس کا جی کیوں چاہتا تھا کہ سامنے والے گیس کے آہنی کھمبے کے ساتھ چمٹ جائے اور اس کے سرد لوہے پر اپنے گال رکھ دے — اپنے گرم گرم گال اور اس کی ساری سردی چوس لے''۔

یہاں لفظوں کے پردوں سے کیا 'جننی' کا وہ چہرہ نہیں جھانک رہا جو مرد کو جنتی ہے، پھر اس کے ہاتھوں ذلت برداشت کرتی ہے، وجود کی شکست کی انتہا کو پہنچتی ہے، ریزہ ریزہ ٹکڑوں کو جن میں سے ہر ٹکڑا ازلی درد کی تمثال ہے، مجتمع کرتی ہے اور پھر خود ہی وجود کے وقار کو بحال کرتی ہے۔ یہ تخلیق کے دائروی عمل کا رمز ہے۔ سوگندھی ایک ویشیا ہے لیکن اس کے باطن میں یہ کیسی سرسراہٹ ہے۔ ان جملوں کو دوبارہ دیکھنے کی ضرورت ہے۔

''آج کیوں وہ بے جان چیزوں کو بھی ایسی نظروں سے دیکھتی ہے جیسے ان پر اپنے اچھے ہونے کا احساس طاری کر دینا چاہتی ہے۔ اس کے جسم کا ذرہ ذرہ کیوں 'ماں' بن رہا تھا — وہ ماں بن کر دھرتی کی ہر شے کو اپنی گود میں لینے کو کیوں تیار ہو رہی تھی؟''

کیا یہ 'کرونا' کے وشال روپ کا یا ممتا یعنی عورت کے ترفع یافتہ تخلیقی وجود کا چہرہ نہیں جو کائنات کے بھید بھرے سنگیت کا حصہ ہے لیکن جو کانوں میں اسی وقت آتا ہے جب ہم ظاہری معمولہ حقائق کی آلائشوں میں گھری آنکھوں کو بند کر لیتے

ہیں اور اندر کی آنکھوں سے متن کی روح میں سفر کرتے ہیں۔ کرونا کی یہ تہ نشیں لہر پورے بیانیہ کی Irony میں جاری رہتی ہے جو سوگندھی اور مادھو کے رشتے کے قولِ محال کی صورت میں تشکیل پذیر ہوتا رہتا ہے حتیٰ کہ رات کے پچھلے پہر کی پُراسرار خاموشی میں ٹارچ کی چکاچوند اور سیٹھ کی 'اونھ' روٹین کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتی ہے۔ ''گالی اُس کے پیٹ کے اندر سے اٹھی اور زبان کی نوک پر آ کر رک گئی۔ وہ آخر گالی کسے دیتی۔ موٹر تو جا چکی تھی۔ اس کی دُم کی سرخ بتی اس کے سامنے بازار کے اندھیارے میں ڈوب رہی تھی اور سوگندھی کو ایسا محسوس ہو رہا تھا کہ لال لال انگارہ ''اونھ'' اس کے سینے میں برمے کی طرح اترتی چلی جارہی ہے''۔

اس بھیانک صدمہ زدگی میں مادھو کے ساتھ جو بھی ہوا کم تھا۔ یہاں وجود کی دہشت اور کڑوی اُداسی کو منٹو نے جس طرح ابھارا ہے فنی حسن کاری کا عجوبہ ہے۔ کالی شلوار والی ''زندگی کے شیڈ میں کھڑی خالی سنسان ٹرین'' جو منٹو کے فن میں عورت کے وجود کا استعارہ ہے، منٹو نے اس کو یہاں بھی اُبھارا ہے، اور سونے پن اور سناٹے کی کیفیت کا عجیب وغریب اثر پیدا کیا ہے:

> ''خارش زدہ کتے نے بھونک بھونک کر مادھو کو کمرے سے باہر نکال دیا۔ سیڑھیاں اتر کر جب کتا اپنی ٹنڈ منڈ دُم ہلاتا سوگندھی کے پاس واپس آیا اور اس کے قدموں کے پاس بیٹھ کر کان پھڑ پھڑانے لگا تو سوگندھی چونکی — اس نے اپنے چاروں طرف ایک ہولناک سناٹا دیکھا — ایسا سناٹا جو اس نے پہلے کبھی نہ دیکھا تھا، اسے ایسا لگا کہ ہر شے خالی ہے جیسے مسافروں سے لدی ہوئی ریل گاڑی اسٹیشنوں پر مسافر اتار کر اب لوہے کے شیڈ میں بالکل اکیلی کھڑی ہے...''

ایسا بھی نہیں کہ منٹو کے یہاں فقط ایک آواز ملتی ہو یعنی مصنف کی آواز، منٹو کا فن آوازوں کا نگارخانہ ہے۔ کسبی عورتوں کو اپنے پیشے کے بارے میں کوئی خوش فہمی نہیں۔ سوگندھی سے جب مادھو کی پہلی ملاقات ہوتی ہے تو وہ کہتا ہے ''تجھے لاج نہیں آتی اپنا بھاؤ کرتے۔ جانتی ہے تو میرے ساتھ کس چیز کا سودا کر رہی ہے، چھی چھی چھی — دس روپے اور جیسا کہ تو کہتی ہے ڈھائی روپے دلالی کے، باقی رہے

ساڑھے سات، رہے نا ساڑھے سات — اب ان ساڑھے سات روپیوں پر تو مجھے ایسی چیز دینے کا وچن دیتی ہے جو تو دے ہی نہیں سکتی اور میں ایسی چیز لینے آیا ہوں جو میں لے ہی نہیں سکتا...''

ایسا ہی کالی شلوار میں ہوتا ہے۔ کالی شلوار میں جب سلطانہ شنکر سے ملتی ہے تو اس سے پوچھتی ہے:

''آپ کام کیا کرتے ہیں؟''

''یہی جو تم لوگ کرتے ہو۔''

''کیا؟''

''تم کیا کرتی ہو؟''

''میں... میں... کچھ بھی نہیں کرتی۔''

''میں بھی کچھ نہیں کرتا''۔

سلطانہ نے بھنّا کر کہا ''یہ تو کوئی بات نہ ہوئی۔ آپ کچھ نہ کچھ تو ضرور کرتے ہوں گے''۔

''تم بھی کچھ نہ کچھ ضرور کرتی ہوگی''۔

''جھک مارتی ہوں''۔

''میں بھی جھک مارتا ہوں''۔

''تو آؤ دونوں جھک ماریں''۔

''میں حاضر ہوں۔ مگر جھک مارنے کے دام میں کبھی نہیں دیا کرتا''۔

''ہوش کی دوا کرو — یہ لنگرخانہ نہیں''

''اور میں بھی والنٹیر نہیں''۔

سلطانہ یہاں رک گئی۔ اس نے پوچھا ''یہ والنٹیر کون ہوتے ہیں''۔

شنکر نے جواب دیا ''الو کے پٹھے''۔

''میں بھی الو کی پٹھی نہیں''۔

''مگر وہ آدمی خدابخش جو تمھارے ساتھ رہتا ہے ضرور الو کا پٹھا ہے''۔

باختن کے لفظوں میں منٹو کا فن Monologic نہیں بلکہ دستوئسکی کی طرح

Dialogic یا Polyphonic ہے جس میں سوچ کی کئی تہیں یا کئی آوازیں ایک ساتھ ابھرتی ہیں اور مصنف کرداروں کے مختلف نقطہ ہائے نظر کو آزادانہ ابھرنے دیتا ہے اور انھیں اپنی فکر کے تابع لاکر زبردستی ان میں وحدت پیدا کرنے کی کوشش نہیں کرتا۔ منٹو کے کردار مصنف کے زائیدہ ہیں لیکن وہ مصنف کی اپنی سوچ میں ضم ہوں ایسا نہیں۔ ایک بہت ہی مختلف اور دلچسپ کردار بابو گوپی ناتھ ہے۔ مزے کی بات ہے کہ اس میں مصنف بطور راوی شروع سے آخر تک موجود ہے اور اختتامیہ میں خستگی اور ندامت آمیز Irony کے لمحے کو راہ دینے کا حوالہ بھی اسی کا چبھتا ہوا جملہ ہے لیکن یہ کہانی واقعتاً کرداروں کا نگارخانۂ رقصاں ہے، عبدالرحیم سینڈو، غفار سائیں، غلام علی، کشمیری کبوتری زینت بیگم، ٹین پٹوٹی فل فل فوٹی مسز عبدالرحیم عرف سردار بیگم، محمد شفیق طوسی، محمد یٰسین، غلام حسین وغیرہ وغیرہ چھوٹے بڑے سب کردار اپنا اپنا رویہ، اپنا انداز، اپنے اطوار اور اپنی نفسیات رکھتے ہیں، اور اپنے نقطۂ نظر، اپنی زبان اور اپنے محاورے میں بات کرتے ہیں۔ یہ بات بلاخوف تردید کہی جاسکتی ہے کہ Polyphony کی اس سے بہتر مثال اردو افسانے میں شاید ہی ملے۔ بابو گوپی ناتھ بظاہر بہت سی متضاد باتوں کا مجموعہ ہے لیکن منٹو نے اس کے عمل کی سچائی کو اس طرح تراشا ہے کہ اس میں حد درجہ انسانی ارتباط پیدا ہوگیا ہے۔ بابو گوپی ناتھ زینت کا بہت خیال کرتا ہے۔ زینت کی آسائش کے لیے ہر سامان مہیا ہے لیکن ان دونوں میں عجیب سا کھچاؤ بھی ہے۔ بابو گوپی ناتھ کو فقیروں اور کنجروں کی صحبت کا شوق ہے۔ اس نے سوچ رکھا ہے کہ جب دولت ختم ہوجائے گی تو کسی تکیے میں جا بیٹھے گا۔ رنڈی کا کوٹھا اور پیر کا مزار، بس دو ہی جگہیں ہیں جہاں اس کے دل کو سکون ملتا ہے۔ ''اس لیے کہ ان دونوں جگہوں پر فرش سے عرش تک دھوکا ہی دھوکا ہوتا ہے۔ جو آدمی خود کو دھوکا دینا چاہے اس کے لیے ان سے اچھا مقام اور کیا ہوسکتا ہے ... رنڈی کے کوٹھے پر ماں باپ اپنی اولاد سے پیشہ کراتے ہیں اور مقبروں اور تکیوں میں انسان اپنے خدا سے''۔

بابو گوپی ناتھ کی رنڈی نوازی اور مصاحب پرستی میں اور زینت کی سادہ لوحی بلکہ بے حسی میں عجیب طرح کا گدلا مزاح Dark Humour ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے

منٹو رنڈی بازی کے اس ماحول کے بخیے اُدھیڑ کر اس طبقے کو اندر باہر سے دیکھ رہا ہو جس کی ستم ظریفیوں سے یہ گھناؤنا ماحول پنپتا ہے۔ لیکن منٹو دکھاتا ہے کہ ڈھوکادھڑی اور گندگی کے اس ماحول میں ایک روشن لکیر، خوش دلی، ٹھٹھول اور خلوص اور ایثار کی بھی ہے۔ لیکن ایثار وہ نہیں جو بتانے اور جتانے کے لیے ہوتا ہے بلکہ وہ بے لوث لگاؤ جس کا اجالا کسی جھرنے کی طرح اندر سے پھوٹتا ہے اور جس میں کوئی مول تول، کوئی سودا نہیں ہوتا، کوئی غرض کوئی لین نہیں ہوتا، فقط دین ہی دین ہوتا ہے۔ دراصل ایثار بھی اس نوع کے جذبے کے لیے ایک معمولی سا لفظ ہے۔ لگتا ہے منٹو کے فن نے رنڈی کی روح میں دبی جس کرونا اور ممتا کو سوگندھی میں بروئے کار لانے میں اپنی معراج کو پالیا، بابو گوپی ناتھ بھی اسی سکہ کا دوسرا رُخ ہے، یعنی مردانہ رُخ۔ کنجروں اور بھڑووں کی حرام کاری، لوٹ کھسوٹ اور خبث کی ظلمت میں منٹو نے جس طرح اس نور کو کاڑھا ہے، منٹو کا حصہ ہے۔ کرونا کا ذکر وارث علوی نے آخر میں سہی، کیا تو ہے، لیکن ممتا کی روح کو وہ نہ پاسکے)۔

لیکن بات سوگندھی یا بابو گوپی ناتھ پر ختم نہیں ہوتی۔ منٹو کے یہاں یہ سکہ برابر الٹتا پلٹتا رہتا ہے۔ اگر سوگندھی چت ہے تو بابو گوپی ناتھ پٹ، اور اگر بابو گوپی ناتھ پٹ ہے تو 'جانکی' یا 'موذیل' یا 'بو' کی گھاٹن چت ہیں۔ بالعموم ممتا سے جو سرچشمۂ محبت و خدمت مراد ہے، اس معنی میں دیکھنا ہو تو 'جانکی' سے زیادہ اس توقع پر کون پورا اتر سکتا ہے۔ جانکی حالانکہ رنڈی نہیں، لیکن ایک مرد سے دوسرے کے تصرف میں آتی جاتی رہتی ہے یعنی استحصال کا سانچا اور تقاضا بدلتا رہتا ہے، لیکن نہیں بدلتے تو جانکی کے جذبات جن سے ممتا کی پھوار برستی رہتی ہے۔ وہ پشاور سے بمبئی پہنچتی ہے۔ پشاور میں وہ عزیز کی محبوبہ تھی اور شب و روز عزیز کی نگہداشت میں لگی رہتی تھی، اس کی دوا دارو اور علاج معالجے سے لے کر اس کے کھانے پینے اور پہننے اوڑھنے تک ہر چیز کا جانکی خیال رکھتی تھی اور یہ سب کچھ وہ اپنے شوق سے کرتی تھی۔ بمبئی آنے کے بعد رفتہ رفتہ وہ سعید کی دیکھ بھال کرنے لگی۔ عزیز کو اس کا یہ طور پسند نہ آیا۔ بعد میں سعید نے بھی اس کو چھوڑ دیا تو اس نے نرائن سے رشتہ پیدا کرلیا۔ مرد خواہ کوئی ہو اور اس کی خو بو کچھ ہو، جانکی جانکی رہتی ہے، یعنی محبت و نیکی و

۔ایثار کا سرچشمۂ فیضان۔

یہاں ایک لمحہ رک کر اس بات پر غور کرنے میں حرج نہیں کہ منٹو، ان ویشیا کرداروں میں جس عورت کو کھوجتا ہے، کیا اُس کے ذہن کے نہاں خانوں یا لاشعور کے دھندلکوں میں کوئی ایسا امیج ہے جس کی تعبیر اس نوع کے کرداروں سے نکلتی ہو۔ منٹو کے بچپن کے حالات زیادہ معلوم نہیں۔ اس کے سوانح نگاروں نے جو تھوڑی بہت معلومات فراہم کی ہیں، ان سے البتہ اتنا ضرور پتہ چلتا ہے کہ منٹو کا باپ نہایت سخت گیر اور سنگ دل شخص تھا۔ بھائی ضرور تھے مگر سوتیلے، ایسے میں لے دے کر ماں تھی 'بی بی جان' جو اس خلا کو بھر سکتی تھی اور جس کی آغوشِ شفقت منٹو کی واحد پناہ گاہ ہوسکتی تھی۔ منٹو کے تحت الشعور میں 'ماں' بسی ہوئی ہے۔ وہ ممتا کے دکھ کو کھوجتا ہے۔ ظاہر ہے کہ منٹو کا ذہن شروع ہی سے درد و کرب کی آماجگاہ تھا۔ منٹو کے باطن کی کراہ کئی جگہ سنائی دیتی ہے: ''اے خدا، اے ربّ العالمین ... اے رحیم، اے کریم ... سعادت حسن منٹو کو ... اس دنیا سے اٹھا لے جہاں نور میں وہ اپنی آنکھیں نہیں کھولتا لیکن اندھیرے میں ٹھوکریں کھاتا پھرتا ہے ... جہاں رونا ہے، وہاں ہنستا ہے اور جہاں ہنسنا ہے وہاں روتا ہے ...'' (''پس منظر'' ایضاً، ص 159) منٹو کے لیے محبت اور ممتا اور الم الگ الگ حقیقت نہیں، ایک ہی حقیقت کے نام ہیں۔ دکھ یا اداسی کا جو گہرا تصور منٹو کے یہاں بار بار ابھرتا ہے، وہ کرونا کے اس ارتقائی تصور سے زیادہ دور نہیں جو بودھی سوچ میں ملتا ہے۔ منٹو نے ایک جگہ لکھا ہے:

> ''الم ہی انسانیت کی قسمت ہے۔ الم ہی سعادت حسن منٹو ہے۔ یہ الم ہی آپ ہیں۔ یہ الم ہی ساری دنیا ہے''۔ (''کسوٹی'' ایضاً، ص 86)

منٹو کے فن کی بنیادی حقیقت یہی ہے کہ منٹو نے انسانیت کو 'الم' ہی کی راہ سے سمجھا تھا۔ منٹو عورت کے بارے میں بار بار کہتا ہے کہ جسم داغا جاسکتا ہے روح نہیں۔ وہ کہتا ہے کہ عصمت فروش عورتیں ان مردوں کی بہ نسبت زیادہ خداترس اور رحم دل ہوتی ہیں جو ان کی عصمت کا سودا کرنے آتے ہیں۔ یہ اپنی شفاعت کے لیے کسی نہ کسی مورتی کسی نہ کسی پیر فقیر یا کسی نہ کسی اعتقاد کا ضرور دھیان کرتی ہیں،

یا شاید ''اس نوع کا روحانی جذبہ ان کے وجود کا وہ حصہ ہے جسے وہ عصمت فروشی سے بچا کر رکھتی ہیں''۔

اس تناظر میں دیکھیں تو 'موذیل' کی وجودی جہات ہی دوسری ہیں۔ وہ ہر طرح کے مذہبی شعار اور ظواہر کے خلاف ہے۔ وہ ایک خوش مزاج، خوش باش، لاابالی یہودی لڑکی ہے جو بات بات پر ترلوچن اور پابند وضع سردار جی کی وضع قطع کا مذاق اڑاتی ہے لیکن یہی موذیل وقت آنے پر ترلوچن کا ساتھ دیتی ہے، فساد پھوٹ پڑنے پر ترلوچن کے ساتھ فساد زدہ علاقے میں مردانہ وار جاتی ہے اور ترلوچن کی منگیتر کرپال کور کو بچاتے بچاتے خود فسادیوں کا شکار ہو جاتی ہے۔ یہاں تناظر کسی کوٹھے یا کسبی کا نہیں، لیکن موذیل کے ذریعے منٹو ایک بار پھر یہ ثابت کرنے میں کامیاب نظر آتا ہے کہ ایک ایسی گھڑی میں جب بربریت عام رویہ ہے اور انسان گناہ کے قعر میں گرا ہوا ہے، ایک معمولی آوارہ منش لاابالی لڑکی روشنی کی کرن بن کر نجات دہندہ ثابت ہوتی ہے۔

یہاں بہت سوں کو 'بو' کا ذکر بے محل لگے گا، کیونکہ یہاں نہ تو کوئی کسبی ہے، نہ ہی نجات کا کوئی پہلو ہے۔ دیکھا جائے تو گناہ اور ثواب اور سزا و جزا کا بھی کوئی مسئلہ نہیں۔ اوپر منٹو کے افسانوں کے مختلف کرداروں اور اُن کے مختلف رویوں کا ذکر کیا گیا جن کو 'آوازیں' کہا گیا۔ گھاٹن عورت پوری کہانی میں شاید ایک لفظ بھی نہیں بولتی، فقط جب بارش میں شرابور چولی کی گانٹھ اس سے نہیں کھلتی تو وہ منھ ہی منھ مراٹھی میں کچھ بڑبڑاتی ہے۔ پوری کہانی میں سوائے اس ایک لفظ کے خاموشی اور سناٹا ہے اور یہ خاموشی اور سناٹا اور گھاٹن کا خاموش وجود وہ 'آواز' ہے جو کہانی میں گہری معنویت قائم کرتی ہے۔ اس کہانی کو موسموں کے آنے جانے، بارش کی بوندوں کے گرنے اور دھرتی کی پیاسی کوکھ کے بھیگنے، یا پُرش اور پراکرتی کے ملاپ کی تعبیر کے طور پر بھی پڑھا جاسکتا ہے اور اس میں ایک عجیب سریت اور وارفتگی ہے۔ منٹو نے تخلیقی محویت میں کہانی کو جس طرح بُنا ہے، اس میں بادلوں کے گھر آنے اور پیپل کے پتوں کے سرسرانے اور ننھی ننھی بوندوں میں نہانے کا بار بار ذکر آتا ہے، یوں گھاٹن بطور 'پراکرتی' بار بار ذہن کے پردے پر اُبھرتی ہے — ''برسات کے یہی

دن تھے۔ کھڑکی کے باہر پیپل کے پتے... رات کے دودھیا اندھیرے میں جھومروں کی طرح تھرتھرا رہے تھے — جب اس نے اپنا سینہ اس کے سینے کے ساتھ ملایا تو رندھیر کے جسم کے ہر رونگٹے نے اس لڑکی کے بدن کے چھڑے ہوئے تاروں کی بھی آواز سنی تھی، مگر وہ آواز کہاں تھی؟ وہ پکار جو اُس نے گھاٹن لڑکی کے بدن کی بو میں سونگھی تھی — وہ پکار جو دودھ کے پیاسے بچے کے رونے سے زیادہ مسرور کن ہوتی ہے، وہ پکار جو حلقۂ خواب سے نکل کر بے آواز ہوگئی تھی''۔ اسی طرح کہانی کے آخر میں جب گھاٹن نہیں بلکہ گوری چٹی لڑکی — جس کا جسم دودھ اور گھی میں گندھے ہوئے آٹے کی طرح ملائم تھا لیٹی ہوئی ہے، تب پھر برسات کی بوندوں اور بادلوں کا منظرنامہ ہے۔ ''رندھیر کھڑکی سے باہر دیکھ رہا تھا۔ اس کے بالکل قریب ہی پیپل کے نہائے ہوئے پتے جھوم رہے تھے۔ وہ ان کی مستی بھری کپکپاہٹوں کے اُس پار کہیں بہت دور دیکھنے کی کوشش کررہا تھا جہاں مٹمیلے بادلوں میں عجیب و غریب قسم کی روشنی گھلی ہوئی دکھائی دے رہی تھی — ٹھیک ویسے ہی جیسی اس گھاٹن لڑکی کے سینے میں اسے نظر آئی تھی۔ ایسی روشنی جو پراسرار گفتگو کی طرح دبی لیکن واضح تھی''۔ اس کہانی کو جنسی تلذذ کی کہانی کے طور پر پڑھنا منٹو کی توہین کرنا ہے۔ پوری کہانی میں گھاٹن کا تصور جسمانی کم اور ارتفاعی زیادہ ہے — ''مٹمیلے رنگ کی جوان چھاتیوں میں جو بالکل کنواری تھیں، ایک عجیب و غریب قسم کی چمک پیدا ہوگئی تھی جو چمک ہوتے ہوئے بھی چمک نہیں تھی۔ اس کے سینے پر یہ ابھار دو دیے معلوم ہوتے تھے جو تالاب کے گدلے پانی پر جل رہے تھے''۔ رندھیر 'پرش' ہے اور اور گھاٹن 'پراکرتی' جو بظاہر بے تفاعل ہے لیکن پورے وجود کو باہوں میں لیے ہوئے ہے اور سکھ اور آنند کی دینے اور لینے والی ہے۔

آخر میں کچھ سرسری اشارے نسبتاً کم معروف کہانیوں کی طرف۔ مثلاً 'شاردا'، 'فوبھا بائی' اور 'برمی لڑکی' میں بھی عورت خیر و محبت یا ایثار و قربانی کے سرچشمۂ فیضان کے طور پر سامنے آتی ہے۔ 'برمی لڑکی' میں لڑکی نسیمِ صبح گاہی کے ایک جھونکے کی طرح آتی ہے، دو تین دن دو لڑکوں کے ساتھ ایک فلیٹ میں رکتی ہے اور یہ جا وہ جا۔ لڑکی تو چلی جاتی ہے لیکن فلیٹ کی ہر شے پر وہ اپنے سلیقے، نسائیت اور ماں پن

کی چھاپ چھوڑ جاتی ہے جس کو دونوں لڑکے رہ رہ کر یاد کرتے ہیں۔ 'بری لڑکی' کے برعکس 'فوبھا بائی' (شوبھا بائی) اور شاردا دونوں اصلاً ماں ہیں۔ شاردا کا وجود اور بھی بھرا پُرا ہے کیونکہ اس کے ماں پن میں ماں تو ہے، ایک بہن، ایک بیوی اور ایک ویشیا بھی ہے اور ان میں سے کوئی پہلو کسی دوسرے پہلو سے ٹکراؤ میں نہیں۔ فوبھا بائی کہیں زیادہ المیہ وجود ہے کہ وہ شہر میں آ کر پیشہ کر رہی ہے تا کہ پیچھے وہ جس بیٹے کو چھوڑ آئی ہے اس کو پال سکے۔ بدقسمتی سے بیٹا مر جاتا ہے اور فوبھا بائی جو پیشے کی آڑ میں اپنے اندر کی ماں کو بچانے کی کوشش میں تھی، تباہ و برباد ہو جاتی ہے۔ اسی طرح 'سڑک کے کنارے' میں عورت ماں تو بن جاتی ہے لیکن ماں پن اس اعتبار سے ادھورا رہتا ہے کہ وہ اپنے بچے کی ماں نہیں بن سکتی اور رات کی تاریکی میں بچے کو سڑک کے کنارے چھوڑ دینے پر مجبور ہے۔ عورت کی گھائل روح کے حوالے سے یہاں بھی جو سوال منٹو نے اٹھایا ہے وہ جنسی کم اور وجودی زیادہ ہے: ''دو روحوں کا سمٹ کر ایک ہو جانا، اور ایک ہو کر والہانہ وسعت اختیار کر جانا — کیا یہ سب شاعری ہے؟ — نہیں، دو روحیں سمٹ کر ضرور اس ننھے سے نقطے پر پہنچتی ہیں جو پھیل کر کائنات بنتا ہے — لیکن اس کائنات میں ایک روح کیوں کبھی کبھی گھائل چھوڑ دی جاتی ہے — کیا اس قصور پر کہ اس نے دوسری روح کو اس ننھے سے نقطے پر پہنچنے میں مدد دی تھی''۔

غرضیکہ یہ الم انسان کا مقدر ہے۔ منٹو کے تخلیقی ذہن پر اس الم کی پرچھائیں برابر لہراتی رہتی ہے اور اس کے سکون کو ڈستی رہتی ہے۔ منٹو کا تحت الشعور زیادہ تر اسی الم کے زہر سے اپنی شکلیں تراشتا اور امرت نکالتا ہے۔ منٹو کی گری پڑی عورتیں اور ویشیائیں اسی الم کی زائیدہ ہیں اور اسی الم کے زہر اور امرت کے گھال میل سے بنی ہیں۔ بار بار یہ الم منٹو میں ایک ایسے اضطراب کو پیدا کرتا ہے جہاں یقین اور عدم یقین کی حدیں دھندلا جاتی ہیں۔ ''میں دراصل آج کل اس جگہ پہنچا ہوا ہوں جہاں یقین اور انکار میں تمیز نہیں ہو سکتی۔ جہاں آپ سمجھتے ہیں اور نہیں بھی سمجھتے۔ بعض اوقات ایسا محسوس ہوتا ہے کہ دنیا ساری کی ساری مٹھی میں چلی آئی ہے اور بعض اوقات یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ ہم ہاتھی کے جسم پر چیونٹی کی طرح رینگ رہے

ہیں''۔ (احمد ندیم قاسمی کے نام، نقوش منٹو نمبر)

اس بحث سے یہ رخ سامنے آتا ہے کہ اپنے اعلیٰ ترین لمحوں میں منٹو کا فن کائنات کے اسرار سے ہم آہنگ ہونے کا حوصلہ رکھتا ہے، اور اس بھید بھرے سنگیت میں منٹو کا سُر الم اور دردمندی کا سُر ہے۔ منٹو نے زندگی کے تجربے سے پایا کہ کائنات میں سب سے زیادہ گھائل روح عورت کی ہے جو کارگاہ ہستی میں اپنی عزیزترین متاع کو بیچنے پر مجبور ہے لیکن مرد کی اخلاق باختگی اور ہوس پرستی کہ الٹے عورت ہی کو معتوب و مطعون کیا جاتا ہے۔ منٹو Doxa کی نقاب اسی لیے نوچ پھینکتا ہے کہ وہ اشرافیہ کو ننگا کر سکے۔ منٹو کا فن عورت کی گھائل روح کی کراہ اور درد کی تھاہ کو پانے کا فن ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اکثر و بیشتر منٹو کے کردار گوشت پوست کے عام انسانوں سے کہیں زیادہ سچے، کہیں زیادہ پائیدار اور کہیں زیادہ دردیلے بن جاتے ہیں۔ وہ ہمیں صدمہ پہنچاتے، جھنجھوڑتے اور کچوکے لگاتے ہیں۔ ان کا جمالیاتی اثر لازوال اسی لیے ہے کہ زندگی کے بھید بھرے سنگیت میں وہ الم، دردمندی، کرونا اور ممتا کے کچھ ایسے سُروں کے نقیب ہیں جو کارخانۂ قدرت کے بنیادی آہنگ کا حصہ ہیں اور جن کو کوئی نام دینا آسان نہیں۔

چند لمحے بیدی کی ایک کہانی کے ساتھ

(ایک باپ بکاؤ ہے)

راجندر سنگھ بیدی کے کردار اکثر و بیشتر محض زمان و مکاں کے نظام میں مقید نہیں رہتے بلکہ اپنے جسم کی حدود سے نکل کر ہزاروں لاکھوں برسوں کے انسان کی زبان بولنے لگتے ہیں۔ اس طرح ایک معمولی واقعہ، واقعہ نہ رہ کر انسان کے ازلی اور ادبی رشتوں کے بھیدوں کا اشاریہ بن جاتا ہے۔ بیدی اس سے پہلے بھی عمرانیاتی معاہدوں کے تحت دیے گئے انسانی رشتوں کے ناموں کے بارے میں سوال اٹھا چکے ہیں اور شادی کے مرکزی ادارے کی سماجی نوعیت اور معنویت کو معرض بحث میں لا چکے ہیں۔ زیرنظر کہانی میں بیدی نے اس سے بھی آگے جانے کی کوشش کی ہے اور رشتوں کے رشتے یعنی آبائی رشتے کے بارے میں بعض بنیادی سوال اٹھائے ہیں۔ عورت اور مرد کا رشتہ عروج کو پہنچ کر ماں اور باپ کے رشتے میں ڈھلتا ہے اور اسی رشتے سے دوسرے سارے رشتے جڑے ہوئے ہیں۔ قدیم ہندستانی فکر کی رو سے بنیادی عنصر شکتی یعنی عورت یعنی جنس ہے جو تخلیق کائنات کا رمز ہے۔ شکتی پر اصرار مادری بنیاد کی وجہ سے ہے۔ پدری بنیاد پر اصرار آریائی اور سامی اقوام سے لے کر جدید مغربی اقوام تک میں رائج ہے۔ اس میں اصل عنصر آدم یعنی مرد ہے۔ یہ آویزش شاید کہانی لکھتے ہوئے بیدی کے تحت الشعور میں رہی ہو۔ لیکن اصل سوال یہ ہے کہ جب سب رشتے ناتے عمرانیاتی معاہدوں کے طور پر امتداد زمانہ سے بن بنا گئے اور انسان نے انھیں قبول کر لیا ہے یعنی ان میں سے کسی کا تعلق فطری جبریت سے نہیں اور انسان نے انھیں سماجی سمجھوتوں کے طور پر اختیار کر رکھا ہے تو کیا انھیں پلٹا بدلا جا سکتا ہے؟ اگر ایسا ممکن ہو سکے تو اس کے نتائج کیا ہوں گے، نیز کیا کوئی

رشتہ ایسا بھی ہے جو عمرانیاتی معاہدوں سے بے نیاز ہو یعنی فطری جبریت سے متعلق ہو اور جس سے سب دوسرے رشتوں کے تقاضے پورے ہو جاتے ہوں؟

بیدی مرد سے زیادہ عورت کے آرکی ٹائپ کے مرقع نگار ہیں، لیکن یہاں ماں کے ذکر سے بات نہ بنتی، عورت خواہ ماں ہو، بیٹی، بہن یا بیوی ہو، مرد کے وضع کردہ عمرانیاتی نظام میں وہ بکاؤ چیز ہے، اور اس کا مول ٹکے پیسے سے لے کر زندگی دے دینے تک سے چکایا جاتا ہے۔ چنانچہ ماں کو بکاؤ کہنے سے کوئی بات نہ بنتی، جبکہ 'باپ بکاؤ ہے' کہنے سے بنیادی سوال قائم ہو جاتا ہے، اور یک لخت ایک تحیّر زا صورت حال سامنے آجاتی ہے، یعنی عورت (ماں، بیٹی، بہن، بیوی) تو بک سکتی ہے، جیسا کہ مرد کی دنیا میں آئے دن ہوتا ہے، لیکن کیا کبھی کوئی باپ بھی بکاؤ ہوسکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر سماج و رواج پر چوٹ پڑے گی یا کوئی بات اس کی توقعات کے خلاف ہوگی تو سب سے پہلے انتظامیہ یعنی پولیس والے پوچھ تاچھ کریں گے لیکن باپ گاندھرو داس موجود ہے، اور پولیس سے دوٹوک کہتا ہے کہ وہ بکنا چاہتا ہے۔

چنانچہ قانون بے بس ہے۔ گاندھرو داس کی بیوی کی موت ہو چکی ہے۔ وہ اپنی زیادتیوں کو یاد کر کے راتوں میں اٹھ جاتا ہے اور اپنا گریبان پھاڑ کر تیز تیز ٹہلتا ہے۔ اس کے بچے جو سب بڑے ہو چکے ہیں، اپنے اپنے کام سے لگ چکے ہیں، وہ اپنے باپ کو رنڈوا نہیں ''مرد بدھوا'' کہتے ہیں۔ بیدی یہاں بھی طنز کرتے ہیں کہ بدھوا صرف عورت ہی نہیں مرد بھی ہوسکتا ہے کیونکہ سارا معاملہ اختیاری سہاروں کا ہے۔ اشتہار پڑھنے والے سوچتے ہیں اگر باپ خریدیں گے تو اس کو پالنا بھی پڑے گا، لیکن پالے بچے جاتے ہیں کہ باپ؟ نیز باپ تو وہ ہوتا ہے جس کے نطفے سے اس کا بیٹا ہو۔ عمرانیاتی نظام میں بیٹا تو حرامی بھی ہوسکتا ہے، لیکن کیا باپ بھی ''حرامی'' ہوسکتا ہے۔ گاندھرو داس کو طرح طرح کے لوگ خریدنے آتے ہیں۔ ان میں چند لوگ ایسے بھی ہیں جو انسان سے زیادہ اس کے مذہب کو اہم جانتے ہیں اور پہلا کام یہ کرنا چاہتے ہیں کہ گاندھرو داس کا مذہب بدلا جائے۔ خریدنے والوں میں عورتیں بھی ہیں۔ یہاں دلچسپ نکتہ یہ ہے کہ جب مرد عورت کو خرید سکتا ہے تو کیا ہمارے سماجی سمجھوتے اس بات کی اجازت دیتے ہیں کہ عورت مرد کو خریدے۔ بیدی کے فن

کا ایک خاص پہلو چونکہ عورت اور مرد کے ازلی رشتے کے بھیدوں کی گرہ کشائی ہے، بیدی یہاں نہایت سہولت سے اشارہ کرتے ہیں کہ ہمارے سماجی معاہدوں نے عورت کو اس مقام پر پہنچا دیا ہے جہاں جو ''وہ کہتی ہے اس سے اُلٹ چاہتی ہے''۔ اس میں بدن کو سُلانے اور روح کو جگانے کی صلاحیت ہی نہیں رہی۔ جس طرح میر اپنے شعر شور انگیز سے پہچانے جاتے ہیں، میرے نزدیک بیدی کی پہچان ان کے ایسے جملوں سے ہوتی ہے جہاں وہ انسانی روح کی گہرائیوں میں سفر کرتے ہیں۔ اردو کے افسانوی ادب میں ذیل کی قسم کے جملے بیدی ہی کے قلم سے نکل سکتے ہیں:

> ''تم پلنگ کے نیچے کے مرد سے ڈرتی ہو اور اسے چاہتی ہو۔ تم ایسی کنواریاں ہو جو اپنے دماغ میں عفت کی رٹ ہی سے اپنی عصمت کو بے مہار لٹواتی ہو ... دراصل تمھارے بچّے ہی غلط ہیں!''

> ''عورت کو کیا ہوتا ہے جب وہ عورت نہیں رہتی۔ وہ مرد ہی سے اپنے عورت نہ رہ جانے کا بدلا لیتی ہے۔ وہ اسے عین اس وقت بیچ چوراہے کے ننگا اور ذلیل کرتی ہے، جب اسے عورت کی ضرورت ہو۔ وہ اس وقت اسے کوسنے دیتی ہے، جب وہ ناشتہ کر کے باہر جانے کی تیاری کر رہا ہو۔ گویا باہر کی بے رحم دنیا سے لڑ پانے سے پہلے ہی وہ اسے ادھ موا کر دیتی ہے۔ پھر شام کو جب وہ اپنا مردہ کشاں کشاں گھر لاتا ہے تو پھر اسے جلی کٹی کا کفن اُڑھا کے لٹاتی اور خود رونے، بین کرنے میں تسکین پا لیتی ہے''۔

یوں عمرانیاتی رشتوں کی چادر ہٹا دینے کے بعد عورت مرد کی کشش کا سارا معاملہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے اساطیری ہے۔ زیرِ نظر کہانی پڑھتے ہوئے بھی ذہن کئی مقدس اور غیر مقدس روایتوں کی طرف راجع ہوتا ہے، لیکن لگتا ہے کہ کہانی لکھتے ہوئے بیدی کے ذہن پر کچھ نہ کچھ بوجھ خدا کے آبائی تصور کا رہا ہوگا کیونکہ اصل باپ اور بڑا باپ تو خدا ہی ہے، اور حق تو یہ ہے کہ خدا بھی اپنے وجود کے لیے خریداروں یعنی اپنانے والوں کا محتاج ہے، کیونکہ اگر خدا کو اپنانے والے نہ ہوں گے تو اسے تسلیم کون کرے گا۔ ''بنا بیٹے کے کون باپ ہوسکتا ہے۔ خدا کے آبائی تصور پر اصرار یوں تو تمام سامی مذہبوں میں ملتا ہے، لیکن سب سے واضح اصرار مسیحی روایت

کا حصہ ہے۔ خدا اور خدا کا بیٹا اور تیسرا عنصر روح القدس۔ لیکن یہ سب مقدس ہی مقدس ہے۔ جبکہ خدا کے بیٹے تو گناہ کی سعادت سے بھی بہرہ اندوز ہیں۔ سامی اور ہندستانی روایتوں کے اس لطیف فرق سے بیدی اپنے تخلیقی عمل کے دوران ضرور سرشار رہے ہوں گے۔ ابن مریم کو تو خدا کا بیٹا تسلیم کرلیا گیا لیکن خود مریم ... ازلی ماں۔ بیدی جس کے تحت الشعور کے نہاں خانوں میں شکتی بسی ہوئی ہے، ازلی ماں کو کیسے بھول سکتا ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ بیدی ازلی ماں اور ازلی باپ کے آئینے میں کسی وحدت کی تلاش کررہے ہوں۔ یعنی یہ کہ دوسرے تمام رشتے ایک ہی رشتے کی مختلف پرتیں ہیں۔ عورت خواہ وہ کسی بھی روپ میں آئے، عورت ہے اور مرد یعنی باپ کے وجود کو مکمل کرتی ہے اور باپ کا تصور ظل ہے خدا کے تصور کا۔ لیکن یہ ظل ''خدا کا بیٹا'' نہیں بلکہ گناہ آلودہ انسان ہے۔ دوسرے یہ کہ خدا یعنی اصل باپ بھی بذاتہٖ کچھ نہیں جب تک انسان اسے دل میں بٹھائے نہیں، اور یہ کہ سُکھ شانتی نہ باپ/ خدا کی ذات میں ہے نہ بیٹے/ خریدار کی ذات میں بلکہ قبولیت یعنی اپنانے کے عمل میں ہے۔

گاندھرو داس اپنی پتنی کے بارے میں آخری خواب میں دیکھتا ہے کہ وہ دوسری عورت کو دیکھتے ہی واویلا شروع کردیتی ہے اور گھر سے باہر روتی چلاتی ہوئی بھاگتی جاتی ہے۔ پھر وہ لکڑی کی سیڑھی کے نیچے خود کو دفن کرلیتی ہے۔ مگر مٹی ہل رہی ہے اور وہ سانس لے رہی ہے۔ گاندھرو داس اپنی پتنی کو مٹی کے نیچے سے نکالتا ہے۔ یہ مٹی شاید موت کی نہیں، عورت مرد کے رشتے کے سرد ہوجانے کی بھی ہوسکتی ہے۔ اس کی تصدیق یوں ہوتی ہے کہ پتنی کے دونوں بازو غائب ہیں اور ناف کے نیچے دھڑ بھی نہیں۔ یعنی وہ جسمانی علائم ہی نہیں جن سے رشتہ استوار ہوتا ہے۔ گاندھرو داس اس پتلے سے پیار کرتا ہوا اسے زندگی کی سیڑھیوں سے اوپر تو لے آتا ہے لیکن گاندھرو داس جو بہت بڑا گائک ہے، اس کا گائن اس واقعے کے بعد بند ہوجاتا ہے۔ اور یہ گائن برسوں بعد شروع ہوتا ہے، اس وقت جب دُروے، گاندھرو داس کو، باپ کی حیثیت سے خرید لیتا ہے اور ''آم کے پیڑوں پر بور پڑتا ہے اور کوئل کوکتی ہے''۔ بیدی کے ہاں موسم کا بیان مجرد حیثیت سے آہی نہیں سکتا۔ وہ اسے ہمیشہ

معدیاتی فضا کی توسیع کے لیے استعاراتی رنگ میں پیش کرتے ہیں۔ اس سے پہلے رشتوں کے زوال اور سرد مہری کا ذکر پت جھڑ کے تناظر میں تھا۔ ''سوکھے سڑے پتے اتنی تیزی سے گر رہے تھے کہ جھاڑو دینے والے اُٹھاتے اُٹھاتے تھک جاتے اور انھیں گھر لے جا کر جلانے کی بھی اجازت نہیں تھی'' کیونکہ رشتوں کے زوال کی سردی میں گرمی کا سوال ہی نہیں اٹھتا۔ پت جھڑ میں چھینٹا پڑتا بھی ہے تو اس دن جب پجاری مسکرا کر مہترانی چھبّو کو دیکھتا ہے اور اسے ''پھول پتے'' لے جانے کی اجازت دیتا ہے۔

بیدی نے اس کہانی میں انسانی رشتوں کو ایک ایسی پرزم سے گزارنے کی کوشش کی ہے جس کے بعد اگرچہ سب کی شکل بدل جاتی ہے لیکن رنگ سب کے نکھر کر سامنے آجاتے ہیں۔ باپ تو بکا ہی بکا اور جب بکا یعنی ڈروے نے رضا کارانہ طور پر گاندھرو داس کو باپ اختیار کرلیا تو ڈروے کو گاندھرو داس نے بھی رضا کارانہ طور پر بیٹا اختیار کرلیا۔ انسانی رشتوں کا یہ اختیاری مرقع مکمل ہوتا ہے ایک ایسی عورت کے تصور سے جو نہ تو گاندھرو داس کی سماجی بیوی ہے نہ ڈروے کی سماجی ماں یعنی جو نہ نطفے کے رشتے کی سماجی بیٹی ہے نہ سماجی بہن ہے۔ لیکن باپ اور بیٹا اُسے بالترتیب ان حیثیتوں میں قبولتے اور برتتے ہیں۔ یہ عورت دیویانی ہے۔ بیدی کے اساطیری تخیل کی پرواز دیویانی کے نام ہی سے ظاہر ہے۔ دیویانی سے معاً ازلی عورت کا تصور اُبھرتا ہے۔ دیویانی اور یایاتی کے قصے کے یوں تو کئی استعاراتی پہلو ہیں لیکن یہاں اس کی معنیاتی رمزیت یہی ہے کہ دیویانی جو شنکر کی بیٹی ہے، اسے برہسپتی کے بیٹے کچ کا، جس کی محبت میں وہ گرفتار ہوگئی تھی، شراپ ہے کہ اس کا ازدواجی/ جنسی تعلق برہمن سے نہیں، کھتری سے ہوگا یعنی اس کا جنسی سفر سماجی معاہدوں کی ڈگر پر نہیں ہوگا۔ زیرِ نظر کہانی میں گاندھرو داس بھی شاید محض اتفاقی نام نہیں۔ گاندھروں کا گہرا رشتہ مرد کی ازلی اور جبلی خواہشات سے ہے۔ وہ سوریہ کی آگ کی تجسیم ہیں اور legendary طور پر سنگیت، نرتیہ اور راگ رنگ کے رسیا بتائے گئے ہیں۔ اندر کی محفلیں گاندھرو سجاتے ہیں اور تمام اپسرائیں ان کی محبوبائیں ہیں۔ گاندھروں کے برہما کی ناک یعنی خالق کی سانس سے یا ارشٹھا کے بطن سے پیدا ہونے کے بارے

میں مختلف روایتیں ہیں، لیکن اتنی بات تمام روایتوں میں مشترک ہے کہ گاندھرو جنسی و مادی لذتوں کے پیکر ہیں، سوم رس یعنی زندگی اور صحت و قوت کا رس انھیں نے بنایا۔ اور ان کی سب سے بڑی کمزوری عورت ہے۔ گاندھرو داس اور دیویانی کا تعلق ذہن کو عورت مرد کے ازلی رشتے کی طرف موڑ دیتا ہے۔ دیویانی اپنی سہیلی سرشٹھا سے اپنی بے عزتی کا بدلا لینے کے لیے اسے اپنی ملازمہ تو بنا لیتی ہے لیکن یایاتی کو اسی سرشٹھا سے محبت ہو جاتی ہے اور اس کی ہوس اتنی بڑھتی ہے کہ وہ اپنے بیٹوں سے جوانی اُدھار لے لے کر ہزار برس تک جوان رہتا ہے اور جسمانی اور مادی لذتوں سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ دیویانی اگرچہ عمر میں گاندھرو داس کی بیٹی سے بھی چھوٹی ہے، لیکن گاندھرو داس عمر کے زوال کی منزل میں بھی اس سے تمام رشتوں کی لذتوں کا کسب فیض کرتا ہے۔

> ''میرے پتا دراصل عورت کی جات ہی سے پیار کرتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے، جیسے انھوں نے پرکرتی کے چتون دیکھ لیے ہیں، جن کے جواب میں وہ مسکراتے ہیں اور کبھی کبھی بیچ میں آنکھ بھی مار دیتے ہیں۔ انھیں شبد بیٹی، بہو، بھابی، چاچی، للی، میا سب اچھے لگتے ہیں۔ وہ بہو کی کمر میں ہاتھ ڈال کر اس کے گال بھی چوم لیتے ہیں۔ اور یوں قید میں آزادی پا لیتے ہیں اور آزادی میں قید''۔

دیویانی کی ایک سطح یہ ہے کہ وہ پرکرتی ہے اور گاندھرو داس پرش۔ دیویانی یعنی پرکرتی پرش کے مقابلے میں ہمیشہ نوخیز رہتی ہے۔ بیدی کہتے ہیں دیویانی بچپن ہی سے آوارہ ہوگئی تھی۔ جب سے اس کا باپ مرا تھا تب سے وہ گھبرا کر ایک مرد سے دوسرے، دوسرے سے تیسرے کے پاس جاتی ہے۔ ''اس کا بدن ٹوٹ ٹوٹ جاتا تھا، لیکن روح تھی کہ تھکتی ہی نہ تھی... دیویانی کو دراصل باپ کی تلاش تھی''۔
بیدی کی کہانی اسی چونکا دینے والے احساس کے ساتھ مکمل ہوتی ہے کہ اصل رشتہ ایک ہی ہے، خلق کرنے کے Process کا، جس کا دوسرا رخ اپنانا اور قبولنا ہے۔ یہی رشتہ پرش اور پرکرتی کا ہے۔ خدا اور خدا کے رشتے کا جو مسیحی استعارہ کہانی کے شروع میں اُبھرا تھا، اختتام تک پہنچتے پہنچتے اپنے پھیلاؤ اور اٹکاؤ کے ساتھ پوری

طرح سامنے آجاتا ہے، کیونکہ دروے کا ورکس منیجر فلپ کیتھولک ہے۔ خدا اور خدا کے بیٹے کا مقدس آبائی رشتہ تو اس کی سمجھ میں آتا ہے، لیکن اس کا ذہن ایسے کسی آبائی تصور کو قبول نہیں کرسکتا جس کی تکمیل کے لیے جنس یعنی دیویانی کے وجود کی اتنی ہی ضرورت ہو جتنی خدا کی۔ ''گناہ آلود'' جنس کو تقدس کا درجہ صرف ہندستانی روایت میں حاصل ہے اور تقدس بھی ایسا جو خدا یعنی آبائی باپ کا حصہ ہے۔ چنانچہ گاندھرو داس پرش ہے، اور دیویانی پرکرتی، ازلی عورت، ازلی ماں، مریم یعنی وہ مریم جو پرش اور پرکرتی کے رشتے میں پرکرتی ہے اور تخلیق کا سرچشمہ ہے۔ رشتہ صرف ایک ہے۔ اس کے تمام دوسرے روپ ہمارے عمرانیاتی نظام اور فلسفوں کی بنائی ہوئی قیدیں ہیں۔ ''میرا بیٹا وہ بھی باپ ہے''۔ تبھی تو بیدی کہتے ہیں ''تم انسان کو سمجھنے کی کوشش نہ کرو، صرف محسوس کرو''۔ دروے سمجھنے سوچنے کے پھیر میں نہیں پڑتا۔ وہ محسوس کرتا ہے۔ اس کو آنکھ ملانے کی ہمت ہی نہیں پڑتی۔ ''وہ بس اپنا لیتا ہے''۔ اپنانے اور قبولنے کا یہ عمل ہی اعتقاد ہے اور اسی دولت سے سرشار ہوکر ڈروے کہتا ہے کہ جب سے اس نے گاندھرو داس کو باپ کیا ہے یعنی قبولا ہے تب سے گاندھرو داس کی ''نگاہوں کے مرم سے اسے کتنی شانتی کتنی ٹھنڈک ملتی ہے۔ وہ جو ہر وقت ایک بے نام ڈر سے کانپتا رہتا تھا، اب نہیں کانپتا۔ اسے ہر وقت اس بات سے تسلی رہتی ہے — وہ تو ہے... '' گویا رشتوں کے نام انسان کے بنائے ہوئے ڈھکوسلے ہیں، رشتہ صرف ایک یعنی اپنانے یا قبولنے کا ہے۔ اسی سے زندگی میں سکھ شانتی کے دریچے کھلتے ہیں اور ٹھنڈک ملتی ہے۔ بیدی کا یہ امتیاز یہاں بھی قائم ہے کہ عام قاری کے لیے کہانی کی واقعاتی سطح پر دلچسپی کا خاصا سامان موجود ہے لیکن کہانی کا فکری اور استعاراتی نظام بھی اپنی جگہ پر ہے۔ اگرچہ اس سے لطف اندوز ہونے کے لیے ذوق وظرف کی اور ذہن سے کام لینے کی ضرورت ہے۔

○

بلونت سنگھ کا فن
سائیکی، ثقافت اور شکستِ رُومان

بلونت سنگھ اردو کے ایک باکمال افسانہ نگار تھے، تقریباً تیس کتابوں کے خالق جن میں بیس سے زیادہ ناول ہیں۔ ان کی کتابیں اردو اور ہندی دونوں زبانوں میں شائع ہوئیں۔ 1986 میں جب بلونت سنگھ الٰہ آباد میں کسی مپرسی کے عالم میں اس دنیا سے اٹھ گئے تو ان کی لاش کو کندھا دینے والوں میں شاید ایک بھی ادیب نہ تھا۔ ان کے انتقال کی کسی کو کانوں کان خبر نہ ہوئی، اور جب خبر ہوئی بھی تو سوائے ایک آدھ تحریر کے کسی کی آنکھ سے آنسو نہ ٹپکا۔ اپیندر ناتھ اشک نے البتہ ان کے افسانوں پر تقاریر نشر کیں۔ ان کا مضمون 'الفاظ' میں بھی شائع ہوا۔ ایک مختصر گوشہ 'کتاب نما' نے نکالا جس میں زیادہ تر پرانی تحریریں ہیں۔ یہ ہے ایک اہم فنکار کے تئیں ہمارا خراجِ تحسین۔ اس پر سوائے اس کے کیا کہا جاسکتا ہے: فاعتبرو یا اولی الابصار!

بلونت سنگھ کو ان کی زندگی میں ایک رومان نگار سمجھا گیا، حالانکہ یہ بات جتنی صحیح ہے اتنی غلط بھی ہے۔ بلونت سنگھ کی زندگی کے خاکے سے اندازہ ہوگا کہ بلونت سنگھ انتہائی خوددار اور اپنی کھال میں مست رہنے والا شخص تھا، لاہور کا زمانہ بلونت کے کھلنڈرے پن کا زمانہ تھا— کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی اور مولانا صلاح الدین احمد سے ان کی ملاقات تھی، لیکن ان کا اٹھنا بیٹھنا شاید کسی کے ساتھ نہیں تھا۔ وہ اس گوں کے آدمی ہی نہ تھے۔ دوست احباب انھوں نے بنائے ہی نہیں۔ دہلی میں 'آجکل' کی ملازمت کے دوران بھی وہ الگ تھلگ ہی رہے، انھیں اس کا شدید احساس رہا کہ عرش ملسیانی اور جگن ناتھ آزاد کے مقابلے میں وہ زیادہ ذہین اور

باصلاحیت تھے لیکن ان کا حق انھیں نہیں دیا گیا۔ چنانچہ سازشوں کا شکار ہو کر انھیں ملازمت سے ہاتھ دھونا پڑے۔ وہ الٰہ آباد منتقل ہو گئے، لیکن بقول اپیندر ناتھ اشک یہاں بھی انھوں نے کسی سے ملنا پسند نہ کیا اور الگ تھلگ رہے۔ وہ نہایت وجیہ شکل، خوبرو اور تنومند انسان تھے۔ ٹھسے سے رکشا پر نکلتے تو السیشن کتا ان کے قدموں میں لیٹا ہوتا۔ شاید انھیں خود پر اور اپنے فن پر ناز رہا ہوگا۔ انھوں نے دوسروں سے خط کتابت بھی زیادہ نہیں کی، اور اگر کی تو وہ ابھی منظر عام پر نہیں آئی۔ شروع میں ان کی کتابیں لاہور سے شائع ہوتی رہیں، بعد میں الٰہ آباد ان کی زندگی کا مرکز بن گیا۔ 1975 میں انھیں آنتوں کی تکلیف شروع ہوئی تو انھوں نے چوک کا آبائی ہوٹل جو آمدنی کا واحد ذریعہ تھا فروخت کر دیا، پھر بینائی بھی جاتی رہی۔ 1986 میں جب انتقال ہوا تو اب تک کی معلومات کے مطابق گیارہ کتابیں اردو میں جن میں سات افسانوں کے مجموعے اور چار ناول ہیں، اور تیس کتابیں ہندی میں شائع ہو چکی تھیں۔ ان میں سے بعض کتابیں بار بار شائع ہوتی رہی ہیں۔

مولانا صلاح الدین احمد نے اپنے رسالے 'ادبی دنیا' میں بلونت سنگھ کا خیر مقدم کرتے ہوئے لکھا تھا ''بلونت سنگھ اردو کے بہت ہی نوجوان لکھنے والے ہیں یعنی اگر وہ داڑھی منڈوائے ہوتے تو یہ مشکل سے باور آتا کہ یہ صاحبزادے گیند بلا کھیلنے کے بجائے صفحۂ قرطاس پر اشہبِ قلم دوڑاتے ہیں اور اس خوبی سے دوڑاتے ہیں کہ بعض اچھے اچھے شاہسواروں کو پیچھے چھوڑ جاتے ہیں۔'' اس زمانے میں کرشن چندر نے ان کی بارے میں لکھا ''بلونت سنگھ ان خوش نصیب لوگوں میں سے ہیں جو صرف ایک افسانہ لکھ کر بقائے دوام حاصل کر لیتے ہیں — ان کا افسانہ 'سزا' ان کی پہلی کوشش ہے لیکن اس قدر کامیاب، اس قدر خوبصورت، اس قدر جامع کہ حرفِ اول حرفِ آخر معلوم ہوتا ہے۔'' راجندر سنگھ بیدی نے بھی ان کے ''تنوع اور شگفتگی'' کی داد دی۔ لیکن خود بلونت سنگھ کے خیالات اپنے معاصرین کے بارے میں کچھ اور ہی تھے۔ ان کا پہلا مجموعہ ''جگا'' 1944 میں لاہور سے شائع ہوا۔ اس کے دیباچہ میں بلونت سنگھ نے ایک مزے کا لطیفہ لکھا ہے:

''ہمارے ہاں پنجاب میں چند شریف عورتوں کی ایک کہانی مشہور ہے۔ وہ سفر کر رہی تھیں۔ گرمیوں کے دن، دو پہر کا وقت، دھوپ کی تمازت ـــ رواں رواں کرتے ہوئے ایک رہٹ کے قریب بڑ کی گھنی چھاؤں دیکھ کر انھوں نے آرام کرنے کی ٹھانی۔ کھانا نکالا۔ جس میں لچیاں اور حلوہ بھی شامل تھا۔ لچی کو میدے سے بنی ہوئی لجلجی سی سفید پوری یا چپاتی سمجھ لیجیے۔ بڑی لذیذ ہوتی ہے۔ پرے ایک تھکا ماندہ ان گھڑ جاٹ بھی ستانے کے لیے آ بیٹھا۔ اس نے بھی تنور کی پکی ہوئی بھاری بھرکم روٹیاں نکالیں اور ایک بڑی سی پیاز توڑنے ہی کو تھا کہ اس نے سنا۔ ''آؤ بہنو! پہلے لچیاں کھائیں۔'' اس کے کان کھڑے ہوگئے۔ منھ میں پانی بھر آیا۔ اس نے اپنی روٹیوں کی طرف دیکھا جو اس کی نیت کے فتور کو بھانپ کر اس کو یوں گھور رہی تھیں جیسے اسے کھا ہی جائیں گی مگر اس نے پروا نہ کی، اور روٹیوں کو لچیوں میں پھینکتے ہوئے بولا ''لو بہنو! یہ دو لچ (بصیغۂ تذکیر) میرے بھی شامل کرلو''۔ (کہتے ہیں اس پر عورتوں کی لچیاں بھرشٹ ہوگئیں اور انھوں نے سب کچھ جاٹ کے حوالے کر دیا...) یہ کہانی راجندر سنگھ بیدی کو سنانے کے بعد میں کہتا ہوں۔ ''سومیاں! ہم نے تمھاری ادبی لچیوں میں اپنے بے ادب لچ زبردستی ٹھونس دیے ہیں۔'' یہ سن کر بیدی اپنی داڑھی کو کھجانے لگتا ہے۔ ''ارے بھئی یہ بات نہیں تو لکھا کر (کچھ پس و پیش کے بعد) واللہ! خوب لکھتا ہے تو...'' اس وقت میں تہمند باندھے چماروں کے پیرِ طریقت کی طرح چارپائی پر بیٹھا ہوتا ہوں اور بڑی آسانی سے اس کی دلی کیفیت کا اندازہ لگا لیتا ہوں۔''

انھوں نے مزید لکھا ہے کہ جب چودھری نذیر احمد (مکتبۂ اردو لاہور) نے میری کتاب کے لے مجھ ہی سے کہا کہ کسی سے مضمون لکھوادو تو میں دم بخود کہ کیا کروں۔ ''بے چارہ بیدی قریب تھا۔ پھانس لیا میں نے... وہ اصیل مرغ کی طرح ڈٹا رہا یعنی میدان چھوڑ کر بھاگا نہیں۔'' لگتا ہے کہ کرشن چندر سے بھی بلونت سنگھ کے تعلقات کچھ ایسے ہی تھے۔ وہ شوخی و شرارت سے باز نہ آتے ہوں گے اور اپنے سینئر معاصرین سے بھی چھیڑ چھاڑ کر دیا کرتے ہوں گے۔ لکھتے ہیں:

''چند دن ہوئے کرشن چندر کی چٹھی موصول ہوئی ـــ فرماتے ہیں!! ''آپ سے ملے ہوئے ایک مدت ہوگئی ہے، لیکن آپ کی مجرمانہ ذہنیت اب بھی یاد

آتی ہے۔ لاہور نے آپ کو 'متمدن' تو نہیں بنا دیا...'' یہ ہے میری عظمت۔
یعنی اگر کرشن چندر میرے پاس بیٹھے ہوں تو ایک ادیب کی قربت کا احساس
کرنے کی بجائے ان کا سارا وقت اپنی جیبوں کی خبر گیری میں ہی گزر
جائے۔''

ایسے زبردست ادیب کی شہادت کے بعد اگر ایک بات اور سنا دوں تو امید ہے اسے دروغ گوئی نہ سمجھا جائے گا۔ میرے ایک پڑوسی رازدارانہ لہجہ میں مجھے سے کہنے لگے۔ ''بھئی دیکھو برا نہ ماننا معاف کرنا... تم صورت سے جرائم پیشہ معلوم ہوتے ہو...''

بلونت سنگھ لکھتے ہیں کہ جب صورتِ حال یہ ہو تو بھلا میں کیا لکھوں، اور اگر لکھوں بھی تو اعتبار کون کرے گا۔ یہ پروپیگنڈہ کا زمانہ ہے۔ اس وقت میں کچھ بھی نہیں، البتہ کچھ بن جانے کی جانب بڑھ رہا ہوں۔

''ضرورت اس بات کی ہے کہ میں کچھ لکھوں، اور میرا وقت کچھ نہ لکھنے میں گزرا جا رہا ہے کیونکہ میں لکھ ہی نہیں سکتا۔''

یہ آخری جملہ بلونت سنگھ کے ذہن کو سمجھنے کے لیے بہت اہم ہے، یعنی غیر یقینی صورتِ حال میں اپنی صلاحیت پر بھروسا بھی، اور معاصرین کے مقابلے میں عدم تحفظ اور عدم تکمیلیت کا احساس بھی۔ یہ کلید ہے بلونت سنگھ کے فن کی تفہیم کی۔ جیسے جیسے زمانہ گزرتا گیا اور حالات نے انھیں لاہور سے نکال کر دہلی اور پھر دہلی سے نکال کر الہ آباد میں پھینک دیا، اور جتنا وہ اپنے آپ میں سکڑتے گئے، اتنا ہی ان کے لکھنے کی رفتار بڑھتی گئی اور وہ اپنے تخیل کی خلق کی ہوئی دنیا میں مگن ہو گئے۔

1

بلونت سنگھ کی تخلیق کی ہوئی یہ دنیا کیا تھی، اس کا رنگ و آہنگ کیا تھا، جس بیانیہ سے یہ خیالی حقیقت خلق ہوئی تھی، اس میں اشیا اور انسان کا تصور کیا تھا، یعنی کیا کوئی نقطۂ نظر یا افتادِ طبع ایسی تھی جس سے بلونت سنگھ کے اظہاری رویے کو تعبیر کیا جا سکے۔ بلونت سنگھ کی ذہنی فضا کی تشکیل میں اوپر جن اثرات و عوامل کا اشارہ کیا گیا،

اس سے ظاہر ہے کہ کرشن چندر اور راجندر سنگھ بیدی جن کی شہرت کا آفتاب طلوع ہو چکا تھا، بلونت سنگھ ان دونوں کے قریب گئے، لیکن لگتا ہے کہ جتنا وہ ان کی طرف کھنچے، اتنا خود کو ان سے کھینچتے بھی گئے، ورنہ وہ ان کو ''شریف زادیوں'' اور خود کو ''لُچّے'' (بدمعاش) کی تمثیل سے ظاہر ہی کیوں کرتے۔ بیدی کا رنگ اگر چہ 'دانہ و دام' سے قائم ہو گیا تھا، لیکن تینتالیس چوالیس کے لگ بھگ ابھی اتنا نمایاں بھی نہیں ہوا تھا، بلونت سنگھ بہر حال کسی شمار میں نہیں تھے۔ خود بیدی نے ہنوز بیدی کو نہیں پایا تھا، کرشن چندر البتہ شفاف تھے، ان کو آر پار دیکھا جا سکتا تھا۔ ان کی ساحرانہ نثر کا جادو بھی سریع الاثر تھا اور ترقی پسندی کی لہر بھی اٹھ چکی تھی۔ لیکن ہنوز تخلیقی رویوں پر رومانیت کا غلبہ تھا۔ نوجوان بلونت سنگھ کی ذہنی کیفیت اس وقت ایسی کشتی کی تھی جو لہروں پر ہچکولے لے رہی ہو— 1944 کے دیباچے میں انھوں نے واضح طور پر لکھا کہ میرے لیے یہ ممکن ہی نہیں کہ ''زندگی کے کسی خاص شعبے یا مسئلے پر اپنی تمام تر توجہ مرکوز کر دوں۔ کیا برا ہے کیا بھلا یہ میرے بس کا روگ نہیں۔ میری ذہنی آوارگی (تخلیقی حِس) مجھ کو ہر جگہ لے جاتی ہے... ممکن ہے بالآخر کوئی خاص رنگ پیدا ہو جائے۔''

یہ تو اچھا ہوا کہ اپنے فن کی نمو پر بلونت سنگھ نے کوئی پابندی عائد نہ کی، تبھی بلونت سنگھ بلونت سنگھ بن سکا۔ وہ بلونت سنگھ بھی جو بالعموم بطور بلونت سنگھ جانا جاتا ہے، اور وہ بلونت سنگھ بھی جو اُس بلونت سنگھ سے مختلف ہے اور جسے ہم اس کی کہانیوں میں تلاش کریں گے۔ رومان نگار بلونت سنگھ کے لیے البتہ زیادہ دور جانے کی ضرورت نہیں ہے وہ تو نظروں کے سامنے ہے۔ بلونت سنگھ کی پہچان جن افسانوں سے ہے یا جو کہانیاں خود بلونت سنگھ کو محبوب تھیں، مثلاً 'جگا' 'کالی تتری' 'دیدار سنگھ' 'گرنتھی' 'بابا مہنگا سنگھ' 'سزا' 'ہندوستان ہمارا' 'تین باتیں' راستہ چلتی عورت' وغیرہ۔ یہ سب کی سب رومانی کہانیاں ہیں اور بالعموم معلوم بھی یہی ہوتا ہے کہ ان کی فضا اور تخلیقی رویہ سرتا سر رومانی ہے۔ 'جگا' بلونت سنگھ کی سب سے مشہور کہانی ہے۔ پوری کہانی جگا ڈاکو کے گرد بنی گئی ہے۔ اس سے رومان کو الگ کر لیں تو باقی کچھ بھی نہیں رہتا۔ لیکن یہ رومان خالص تخیلی نہیں، زندگی کی جڑوں سے پھوٹا ہے

اور حقیقت کی سطح رکھتا ہے۔ جگا ایک سانڈنی سوار ڈاکو ہے، رات کو ایک گاؤں سے گزرتے ہوئے رہٹ پر پیاس بجھانے کے لیے رکتا ہے تو ایک دوشیزہ کو دیکھ کر فریفتہ ہو جاتا ہے۔ گُرنام ایک معصوم الھڑ لڑکی ہے خود اپنی اداؤں سے بے خبر۔ اس کے برعکس بلونت سنگھ نے جگا ڈاکو کی جو تصویر بنائی ہے وہ نہایت ہیبت ناک ہے، آس پاس کے علاقے کے لوگ جگا کے نام سے لرزتے ہیں، وہ اجڈپن سے قہقہہ لگاتا ہے تو اس کی بھیانک آواز سے چمگادڑ تک اڑ جاتے ہیں۔ گرنام سے بات چیت کرتا ہوا وہ اس کے ساتھ ساتھ اس کے گھر پہنچ جاتا ہے۔ یہاں وہ بلا ہچکچاہٹ کے کہتا ہے کہ میں دور سے آ رہا ہوں آج رات یہیں ٹھہروں گا۔ وہ گرنام کو باتوں باتوں میں بہت سے زیور اور موتیوں کے ہار دکھاتا ہے اور گُرنام اپنے طفلانہ بھولپن سے چہکتی رہتی ہے۔ صبح کو جب باپو اجنبی کو رخصت کرتے ہوئے اس کا نام پوچھتا ہے تو اجنبی کہتا ہے کہ خبردار کسی کو مت بتانا آج رات جگا ڈاکو تمھارا مہمان تھا۔ باپو خوف سے لرز جاتا ہے۔ جگا کا نام سن کر بڑے بڑوں کے چھکے چھوٹ جاتے تھے۔ اس واقعے کے بعد وہ کبھی کبھی رات کی تاریکی میں گُرنام سے ملنے آتا اور صبح سے پہلے رخصت ہو جاتا۔ پھر لوگوں نے حیرت سے سنا کہ اس نے ڈاکہ زنی ترک کر دی۔ وہ خود کو گُرنام کے قابل بنانا چاہتا ہے۔ لیکن گرنام سے اس کا اظہار نہیں کرسکتا۔ جب اس کو معلوم ہوتا ہے کہ گُرنام تو دلیپ سنگھ کو پسند کرتی ہے تو وہ ایک رات دلیپ سنگھ پر حملہ کر دیتا ہے۔ سب سمجھتے ہیں کہ دلیپ سنگھ مارا گیا، لیکن رفتہ رفتہ جب جگا کو احساس ہوتا ہے کہ گُرنام کا جذبہ صادق ہے تو وہ بدلنے لگتا ہے۔ دلیپ سنگھ زخمی ہوا تھا مرا نہیں تھا۔ بالآخر خود جگا اسے لاکر باپو اور گُرنام کے سامنے شادی کے لیے پیش کر دیتا ہے اور جگا ایک بار پھر جگت سنگھ وِرک بن جاتا ہے، ایک خونخوار ڈاکو!

کہانی کے سارے عناصر کی تشکیل رومانی اجزا سے ہوئی ہے۔ مردانگی، بہادری، دلیری، تشدّد، ڈاکہ زنی، بے لوث محبت، گُرنام کا ملکوتی حسن، معصومیت، الھڑپن، سانڈنی سوار کی پُر اسرار، بد وضع، بھیانک اجڈ شخصیت، لیکن نیک دلی، قول پر جان قربان کر دینے اور محبت کے لیے کچھ بھی کر گزرنے کا جذبہ، غرضیکہ پلاٹ، کردار،

منظر نگاری، مکالمے سب رومان میں رنگے ہوئے ہیں۔ کہانی بے شک کرداری ہے، لیکن کردار فقط جگا اور گرنام ہی نہیں، بھیکن کا وہ دور افتادہ رہٹ، کھیت کھلیان بھی کردار ہیں۔ بھیکن کے کچے پکے گھر، پیڑ پودے، مویشی، اپلے تھاپنے والی عورتیں، نہر، خونی پل یہ سب مل کر ایک تشخص قائم کرتے ہیں۔ اس رومانی تشکیل میں جیتا جاگتا بھیکن بھی عمل آرا ہے، جس سے دوسرے عناصر کی فضا سازی ہوتی ہے۔ عقیدت، تصورات، ترجیحات، رویّے، افراد ہی کے نہیں، معاشروں کے بھی ہوتے ہیں۔ یہاں ڈاکہ زنی، بہادری، مردانگی اور ایثار بھی ایک قدر ہے، مہمان نوازی، وعدہ ایفائی، آن پر جان دینے کے جذبے کی طرح، جو بطور ایک متھ کے سامنے آتی ہے اور حیرت زدہ کر دیتی ہے۔ اس کہانی کی مرکزی کشش کیا ہے، مردانگی اور قوت کی Glorification تجلیل اور متھ سازی، دیکھیے بلونت سنگھ اس کو کس طرح قائم کرتے ہیں:

> ''اتنے میں سانڈنی سوار ایک سکھ مرد پیپل کے نیچے آ کر رُکا۔ اس نے سانڈنی کو نیچے بٹھانا چاہا۔ سانڈنی بلبلا کر مچلی اور پھر دھپ سے بیٹھ گئی۔ پنجاب کے دیہاتوں میں چھ فٹ اونچا نوجوان کوئی خلاف معمول بات نہیں مگر اس مرد کے کاندھے غیر معمولی طور پر چوڑے تھے، ہاتھوں اور چہرہ کی رگیں ابھری ہوئی، آنکھیں سرخ انگارہ، ناک جیسے عقاب کی چونچ، رنگ سیاہ، چوڑے اور مضبوط جبڑے، سر ایسے دکھائی پڑتا تھا جیسے گردن میں سے تراش کر بنایا گیا ہو، جوڑے پر رنگ برنگ کی جالی، جس میں سے تین بڑے بڑے پھندنے نکل کر اس کی سیاہ داڑھی کے پاس لٹک رہے تھے۔ کانوں میں بڑے بڑے مندرے، کالے رنگ کی چھوٹی سی پگڑی کے دو تین بل سر پر، گریباں کا تسمہ کھلا ہوا، سینے پر کے گھنے بال نمایاں، ہاتھ میں تیز اور چمکدار چھوئی۔''

یہ کیفیت مکالموں سے بھی جھانکتی ہے:

''مرد نے چبھتی ہوئی نظروں سے اس کی طرف دیکھا۔ اپنے چوڑے شانوں کو حرکت دے کر بولا ''تیرا نام کیا ہے؟''

دوشیزہ کی آنکھیں پُر آب ہوگئیں۔ بولی ''گرنام۔''
''تو وہاں کس کے ساتھ رہتی ہے؟''
''میری ماں ہے، بے بے، چاچا، باپو سب ہی رہتے ہیں۔''
''مجھے اپنے گھر لے چل'' مرد نے اس کے ساتھ ساتھ قدم بڑھاتے ہوئے کہا۔
''مجھے تجھ سے ڈر معلوم ہوتا ہے۔''
مرد کی پیشانی پر بہت سی تیوریاں پڑگئیں، اس نے اپنی دلہن کی طرح آراستہ سانڈنی کی مہار پکڑ کر اپنی دانست میں ذرا نرم لہجہ میں پوچھا: ''کیوں؟ کیا تم لوگ سِکھ نہیں ہو گیا؟''
لڑکی کا چہرہ کانوں تک سرخ ہوگیا۔
لیکن اس تصور کا تضاد نازک اندام، معصوم اور الھڑ گرنام سے ہے جس کی پاکیزگی سانڈنی سوار کے تناظر میں کچھ اور پاکیزہ، اور سانڈنی سوار کی ہیبت ناکی گرنام کے جلو میں کچھ اور ہیبت ناک ہوگئی ہے:

> ''گرنام ایک گڑیا کی مانند تھی، چلتی تو اس سبک رفتاری کے ساتھ کہ نقش قدم معدوم، سرگیں اور بدمست آنکھیں ایسے گناہ کی دعوت دیتی تھیں کہ جس سے بہتر ثواب کا تصور ذہن میں نہ آتا تھا، لیکن ابھی وہ معصوم تھی، شباب کی آمد آمد تھی جیسے خاموش اور پُرسکون سے میں کہیں دور سے شہنائی کی اُڑتی ہوئی آواز سنائی دے جائے، ابھی وہ مردوں کے اشاروں اور کنایوں کا مطلب نہ سمجھتی تھی۔ ابھی اس میں پندارِ حسن پیدا نہ ہوا تھا، اس لیے جو بھی شخص اس سے بات کر لیتا یہی سمجھتا کہ گرنام اس سے محبت کرتی ہے۔''

عشق کے راز و نیاز سے بے خبر اس ملکۂ جمال کے حضور قتل و غارت گری کرنے والے جگا کی گھبراہٹ اور بے بسی اس متھ کو کچھ اور گہرا کر دیتی ہے۔
ہر چند گرنام جگا کی نگاہوں کا مرکز ہے، لیکن اس کی صفات، مثلاً سادگی، بھولپن، طہارت، لطافت وغیرہ دراصل جگا کی ہیبت ناکی اور درندگی کے نقوش کو زیادہ تیکھا، زیادہ نمایاں کرنے کے لیے ہیں۔ گویا یہ صفات قائم اسی لیے کی جارہی

ہیں کہ جگا کی مردانگی کا تاثر مزید روشن ہو۔ غور سے دیکھا جائے تو جگا کردار بھی ہے اور ٹائپ بھی۔ اور یہ ٹائپ داخلی ساخت میں اس آرکی ٹائپ پر تعمیر ہوا ہے جو صدیوں سے لوک روایتوں اور قصّے کہانیوں میں بطور مردانگی اور بہادری کے مظہر کے بحیثیت ہیرو طرح طرح کی شکلیں اختیار کرتا رہا ہے۔ کیا یہ آرکی ٹائپ بلونت سنگھ کے فکشن کا مرکزی معینہ نہیں، اور کیا بلونت سنگھ کی رومانی جہت اکثر و بیشتر اس سے عبارت نہیں؟ ورنہ کیا وجہ ہے کہ زراعت اور کاشتکاری پر انحصار رکھنے والی چھوٹی چھوٹی آبادیاں، دور دور پھیلے اور کم آباد کھیت کھلیانوں، چھوٹے چھوٹے گاؤں، دیہات اور قصبات میں ڈاکہ ڈالنے والے ہیبت ناک جری مرد کا تصور بلونت سنگھ کے یہاں بار بار ابھرتا ہے۔ معاشرتی تناظر کے اعتبار سے اس کی شکلیں اور چہرے بدلتے رہتے ہیں۔ بنیادی متھ وہی ہے— اور چہرے اس لیے بدلتے رہتے ہیں کہ بلونت سنگھ ہر بار اسے اپنے بیانیہ سے نئی تجسیم عطا کرتے ہیں اور اپنے فن سے ہر جگہ اس کو الگ پہچان دے دیتے ہیں، بہ ایں ہمہ بظاہر یا پنہاں یہ اسی متھ کی شکل ہے۔

بلونت سنگھ کے ناول 'دو اکال گڑھ' کا پہلا باب دیدار سنگھ ہے۔ یہ دیدار سنگھ 'پنجاب کا البیلا' کا سانڈنی سوار جستا سنگھ یا جگا کا بدلا ہوا روپ ہے۔ پنجاب کا البیلا یادداشت کی ہیئت میں لکھوائی گئی کہانی ہے۔ فقط دو اکال گڑھ ہی نہیں، دوسرے ناولوں مثلاً 'کالے کوس' اور 'چک پیراں کا جستا' کا مرکزی کردار بھی یہی بہادر اور جری مرد ہے۔ بلونت سنگھ کی ایک اور شاہکار کہانی 'کالی تتری' بھی بہادر کپور سنگھ ٹھٹھہ والا اور تاڑ کی طرح لمبے بگا سنگھ کے گرد بنی گئی ہے (جس کا ذکر آگے آئے گا)۔ 'گرنتھی' ایک بالکل دوسرے انداز کی کہانی ہے، لیکن اس میں بھی نجات کی سچویشن ایک ایسے شخص بنتا سنگھ کے ذریعے پیدا ہوتی ہے جو قید بامشقت کے بعد رہا ہو کر آرہا ہے۔ کہانی کے آخر میں جب منتظمہ کی طرف سے گرنتھی کو گوردوارے سے چلے جانے کا حکم سنایا جا چکا ہے اور وہ بے یار و مددگار، مایوس و دل شکستہ باڑے کے قریب دونوں گھٹنوں پر کہنیاں ٹیک کر بیٹھا ہے، عین اس وقت بنتا سنگھ کندھے پر پھاوڑا رکھے آنکلتا ہے۔ بنتا سنگھ کسی عورت کو اغوا کرنے کے جرم میں ڈیڑھ برس قید بامشقت

کاٹ کر لوٹا ہے۔ ''جیل کی سختیوں کا اس پر کچھ بھی اثر نہیں ہوا، وہ بدستور ہٹا کٹا ہے۔ پورے علاقہ میں اس کا دبدبہ ہے اور لوگ اس کے نام سے لرزتے ہیں۔ جب گرنتھی بتاتا ہے کہ اس کی قسمت کا فیصلہ ہو چکا ہے تو بنتا سنگھ جھلاّ کر اٹھ کھڑا ہوتا ہے ''کس کی مجال ہے تم کو یہاں سے نکالے، گرنتھی جی، تم اسی جگہ پر رہو گے اور ڈنکے کی چوٹ پر رہو گے۔ میں دیکھوں گا کون مائی کا لال تم کو یہاں سے نکالنے کے لیے آتا ہے!'' بنتا سنگھ کی اس للکار کے بعد پوری حقیقت بدل جاتی ہے۔

'راستہ چلتی عورت' اور 'تین باتیں' کے مرکزی کرداروں کی تہ میں بھی اسی نوع کے جری مرد کا تصور کارفرما ہے۔ 'راستہ چلتی عورت' میں بوٹا سنگھ اپنی نئی نویلی بیر بہوٹی جیسی دلہن کو پہلی بار میکے سے اپنے گاؤں لے جا رہا ہے کہ کوٹ گوراں نام کے گاؤں کے قریب جب پیڑوں کے ایک جھنڈ کے پاس کھڑے کچھ نوجوانوں کی نگاہیں بے اختیار دلہن کی طرف اٹھ جاتی ہیں اور ان میں سے ایک جب خاص انداز سے کھنکارتا ہے تو بوٹا سنگھ بپھر جاتا ہے:

> ''بوٹا سنگھ نے اپنی لاٹھی دلہن کے حوالے کی اور پھر اس نے آگے سے تہمد کو سمیٹ کر پورے پلّو کو دونوں رانوں میں گھما کر اسے پیچھے کی طرف سے نیچے پہنے ہوئے کچھے کے نیفے تک اچھی طرح ٹھونس لیا۔ سب لوگ ایک ٹک اس کی ہر حرکت غور سے دیکھ رہے تھے۔ اس نے لاٹھی کو پہلے اپنی انگلی پر ٹکا کر ہوا میں اٹھایا۔ لمحہ بھر رکنے کے بعد اس نے لاٹھی کو ہوا میں خوب اوپر تک اچھالا۔ جب لاٹھی اوپر سے نیچے کی طرف گری تو اس نے اسے دونوں ہاتھوں میں دبوچ کر دسوں انگلیوں پر نچانا شروع کر دیا۔ عجب تماشا تھا۔ ایسا لگتا تھا جیسے لاٹھی کسی قسم کا ساز ہے، جس کے تاروں پر بوٹا سنگھ کی تیزی سے چلتی ہوئی انگلیاں رقصاں تھیں۔ کیا مجال جو لاٹھی اس کی انگلیوں کی گرفت سے نکل کر گر جائے۔''

اس کے بعد بوٹا سنگھ للکارتا ہے کہ ہے کوئی مائی کا لال جو سامنے آئے:

> ''لاٹھی پر اپنی گرفت کے کمال کا مظاہرہ کرنے کے بعد بوٹا سنگھ نے اسے دونوں ہاتھوں میں تھام کر چاروں طرف گھمانا شروع کر دیا— وہ پینترے پر

پینترا بدلنے لگا۔ سرک لگاتا ہوا کبھی اِدھر، کبھی اُدھر نکل جاتا۔ اس کی ٹانگوں میں گویا بجلی بھری تھی۔ پاؤں کے نیچے سے دھول کے ہلکے ہلکے بادل بلبلا کر ہوا میں اٹھنے لگے۔ کچھ لمحے تو ایسے آئے جب دیکھنے والوں کو لاٹھی نہیں محض اس کا کوندتا ہوا سایہ دکھائی دے رہا تھا۔ لاٹھی تھی کہ بپھرا ہوا ناگ، ایسا لگتا تھا کہ نہ جانے کتنے ناگ فضا میں پھنکار رہے ہیں۔ اگر بوٹا سنگھ حملہ آوروں سے گھرا ہوتا تو اس وقت تک اس کی لاٹھی نہ معلوم کتنوں کا خون چاٹ چکی ہوتی اور نہ جانے کتنی لاشیں زمین پر بکھر چکی ہوتیں۔

آخر بوٹا سنگھ نے لاٹھی روک دی اور اس کی برنجی موٹھ پر ٹھوڑی ٹیک کر کھڑا ہوگیا۔ ہر شخص دم بخود بیٹھا یا کھڑا تھا۔''

'تین باتیں' کا رویل سنگھ جو ملازمت کی تلاش میں ہے، ڈاکہ ڈالنے سے توبہ کر چکا ہے کیونکہ اس کی محبوبہ امر کور نے کہہ دیا ہے کہ اگر تم جیل گئے تو میں کچھ کھا کر مر رہوں گی۔ اس دوران اس کی ملاقات ایک پرانے ساتھی ہرسا سنگھ سے ہوتی ہے جو اسے ترغیب دیتا ہے، لیکن امر کور کا خیال آتے ہی رویل سنگھ باز رہتا ہے۔

'وِیہلے 38' کے آخر میں جب اجڈ بسا کھا سنگھ ظلم و بے انصافی کے خلاف ریاکار بدھ سنگھ کے سامنے تن کر کھڑا ہو جاتا ہے تو جگا ڈاکو یا بوٹا سنگھ کی یاد تازہ ہو جاتی ہے:

''سامنے لمبا تڑنگا بسا کھا سنگھ کھڑا تھا، اس کے چوڑے شانے، مضبوط ٹانگیں، مچھلیوں والے بھرپور بازو، تنی ہوئی گردن، چوڑے چکلے ہاتھ ... یوں معلوم ہوتا تھا کہ اس کے بدن میں نسوں کے بجائے فولاد کی تاریں کھینچ دی گئی ہیں... مضبوط، مغرور، اٹل ...''

کہانی 'بابا مہنگا سنگھ' میں مہنگا سنگھ بھی بہادر مرد ہے۔ زمین کی جڑوں سے اُگنے والی طاقت کی اس متھ کی تخلیقی بازیافت میں بلونت سنگھ کے قلم کی روانی دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے:

''مہنگا سنگھ بہ حیثیت انسان بہت دلچسپ تھا۔ اس کا راکشسوں کے مانند ڈیل ڈول، گینڈے کی طرح کھال، مرتبے والی پھولی ہوئی ہرڑ کی سی

آنکھیں، گھنے بالوں سے ڈھکا ہوا سینہ، چھاج کے مانند کان، قدیمی بابلی بادشاہوں کی طرح بنی ہوئی لمبی داڑھی اور مونچھیں ... اس وقت اس کی عمر تیس کے لگ بھگ تھی۔ گھونسہ مار کر اینٹ توڑ ڈالتا تھا۔ کئی معرکے کے ڈاکے ڈال چکا تھا ... ''

بابا مہنگا سنگھ اپنے Grotesque انحوکہ عنصر کی وجہ سے بے حد دلچسپ کہانی ہے، جس میں تین کم اسی برس کا بابا مہنگا سنگھ جو اس عمر میں بھی دو چار سیر دودھ ایک ہی سانس میں پی جاتا ہے، اور جو پہلے ڈاکے ڈالتا تھا اب بھگتی کرتا ہے، اپنی جوانی کا قصہ سناتا ہے کہ کیلاں گاؤں کے اردگرد کا علاقہ نہایت خطرناک سمجھا جاتا تھا، بڑے بڑے درختوں کے جھنڈ اور جھاڑیاں کوسوں تک چلی گئی تھیں۔ رات آدھی سے زیادہ گزر چکی تھی۔ مہنگا سنگھ کے ہاتھ میں ایک لمبا لٹھ اور کمر سے ایک ڈیڑھ فٹ کی کرپان لٹکی ہوئی تھی۔ دفعتہً دور سے ایک عجیب منظر دکھائی دیتا ہے کہ قبرستان میں تیز روشنی ہو رہی ہے یا جیسے پاس کے شمشان میں کوئی مردہ جلایا جا رہا ہو۔ گھنی جھاڑیوں میں آگ کے قریب کوئی چیز ہلتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ درختوں کی اوٹ سے ہوتا ہوا مہنگا سنگھ کچھ قریب پہنچتا ہے تو ایک گائے دکھائی دیتی ہے، بالکل سیاہ:

''وہ سیاہ گائے ویرانے میں تنہا کھڑی چڑیل کا روپ معلوم ہوتی تھی۔ میں واہگورو کا نام لے کر آگے بڑھا۔ پھر ٹھٹک گیا۔ کچھ اس قسم کا شبہ ہو رہا تھا کہ وہاں کوئی اور ہستی بھی ہے۔ رات مکمل طور پر تاریک تھی۔ درختوں کے وہ حصے جہاں آگ کی روشنی نہیں پہنچ رہی تھی، بڑے خوفناک دکھائی دے رہے تھے ... میں نے زندگی بڑے بڑے ویرانے میں بسر کی ہے۔ کئی عجائبات دیکھنے میں آئے، لیکن جو منظر وہاں دیکھا وہ مرتے دم تک نہ بھولوں گا ... گائے کے قریب ایک قبر کے پاس بڑا سا چولھا بنا ہوا تھا۔ ں میں آگ جل رہی تھی۔ کچھ برتن پڑے ہوئے تھے، پانی کا ایک کورا مٹکا ... ان سب چیزوں کے درمیان ایک عورت ... بیس اکیس برس کی ایک عورت، اس قدر حسین اور پُر شباب کہ زبان بیان نہیں کر سکتی، میں تو اسے دیکھ کر ہکا بکا رہ گیا۔ سوچا نہ معلوم یہ پری ہے سچ مچ کی، یا کسی چڑیل نے پری کا روپ دھارا ہے۔

اس نے میرے دیکھتے دیکھتے چولھے میں لکڑیاں ڈال دیں، آگ بھبھک اٹھی، پھر اس نے سر سے دوپٹہ اتار دیا، اس کے سیاہ بال دکھائی دینے لگے، اس نے مینڈھوں کو کھولا اور پھر ساری چوٹی کھول کر بال بکھیر دیے اور روئی کی صدری کے بٹن کھولنے لگی، صدری کے نیچے ایک مخملی واسکٹ پہن رکھی تھی اس کے بٹن کھول کر اسے بھی اتار دیا، اور جب اس نے قمیص کے بٹن بھی کھولنے شروع کیے تو میرا دل دھڑکنے لگا... با ہگورو! با ہگورو!!...''

مہنگا سنگھ پہلے تو گائے کو چھو کر دیکھتا ہے کہ کہیں بھوت پریت کا معاملہ تو نہیں، پھر ہمت کر کے عورت کو پکڑ لیتا ہے۔ وہ وحشیوں کی طرح کاٹتی ہے، مقابلہ کرتی ہے، بالآخر ہانپنے لگتی ہے۔ وہ بتاتی ہے کہ کئی برس پہلے اس کی شادی ایک بڑے ساہوکار سے ہوئی تھی لیکن اب تک اولاد کے لیے ترس رہی تھی۔ کسی بوڑھی عورت نے جنگل میں جا کر یہ سب کچھ کرنے کو کہا۔ مہنگا سنگھ کہتا ہے کہ اولاد حاصل کرنے کا یہ طریقہ نہیں... اور اسے اپنی طرف کھینچ لیتا ہے۔

یہاں رات کی پُر اسرار تاریکی میں بلونت سنگھ نے جنگل اور قبرستان کا ہیبت ناک منظر خلق کر کے ایسی واردات وضع کی ہے جو Grotesque کے جمالیاتی تقاضوں کو انگیز کرتی ہے اور ذہن پر گہرا نقش چھوڑتی ہے، لیکن مہنگا سنگھ فقط قصہ گو مہنگا سنگھ نہیں، بلکہ آدم کا 'ازلی امیج' بن کر ابھرتا ہے، زمین کا آدمی جس کی سب 'حسیں' مٹی کی جڑوں سے پھوٹتی ہیں، لمبا چوڑا، کڑیل، طاقتور، مردانگی کا استعارہ، اپنی جبلی اشتہا سے جڑا ہوا— عورت بھی جب صدری اتار کر سیاہ بال کھول دیتی ہے تو رات کے اندھیرے اور جنگل کی آگ میں عنصری حسن و جمال کا ششدر کر دینے والا کرشمہ نظر آتی ہے۔ جنسی آسودگی کے بعد جب دونوں جدا ہونے لگتے ہیں تو مہنگا سنگھ اس کا کنٹھا پکڑ لیتا ہے۔ وہ حیران ہو کر پوچھتی ہے:

''تمھارا مطلب۔'' مہنگا سنگھ کہتا ہے ''اس سے پہلے تو میرا کوئی مطلب نہیں تھا، میرا اصل مطلب یہی ہے۔''

''اکیلی جان کر میرے زیوروں پر ہاتھ ڈال رہے ہو۔''

''چلو، گاؤں کے جتنے آدمیوں کے سامنے کہو، تمھارا زیور اتار لوں۔''

عورت سارا زیور اتار کر مہنگا سنگھ کے حوالے کر دیتی ہے۔

یہ بتانے کی ضرورت نہیں کہ ایک کی ضرورت اولاد یعنی جنس ہے، اور دوسرے کی کسبِ زر، دونوں معاشرتی تہذیب و تمدن کے تصنع سے مادر پدر آزاد اپنے اپنے عناصر کی سچائی کے زائیدہ ہیں اور اس کی تکمیل کا مرقع۔

صاف ظاہر ہے کہ اس نوع کے جری اور مضبوط کردار جو مردانگی کا مرقع ہیں، اور بلونت سنگھ کے فکشن میں بار بار ابھرتے ہیں، ان کرداروں سے بلونت سنگھ کی کسی باطنی یا ذہنی ضرورت کا خاص رشتہ معلوم ہوتا ہے۔ یہ بھی ہوسکتا ہے کہ اس میں بلونت سنگھ کے شعوری انتخاب کو بہت کم دخل ہو، اور ان کی ذہنی تخلیقی ساخت میں کچھ محرک یا محرکات ایسے ہوں جو بلا ارادہ یا بالارادہ ان کو اس طرح کے آدم نما، جری اور بہادر آرکی ٹائپ کرداروں کی طرف لے جاتے ہوں۔ بلونت سنگھ کو انسانی تہذیب و معاشرے کی نجات ایسے کرداروں کے ہاتھوں دکھائی دیتی ہو یا نہیں، لیکن اتنا تو نظر آتا ہے کہ اس نوع کے عنصری آدم نما کردار بلونت سنگھ کے پسندیدہ کردار ہیں اور وہ خود اُن سے تطبیق پیدا کر کے کسی مضمر تشخص کا اظہار کرتے ہیں۔ یہ تشخص کیا ہے یا یہ نفسیاتی گرہ کیا ہے؟ اس پر ہم شق دو میں گفتگو کریں گے۔ یہ رومانیت یا عینیت کے بڑے مسئلے کا حصہ بھی ہے۔ تاہم واضح رہے کہ سامنے کی یہ حقیقت پوری نہیں۔ اس کا دوسرا رُخ بھی ہے جو پہلے رُخ کی مثالیت یا رومان سے ہٹ کر بھی ہوسکتا ہے۔

یہ بحث بہر حال شق دو کے بعد شق تین میں آئے گی۔

2

جیسا کہ ہم دیکھ آئے ہیں کہ 'جگا' یا 'مہنگا سنگھ' یا 'دو اکال گڑھ' کے دیدار سنگھ، 'پنجاب کا البیلا' کے جتا سنگھ، 'راستہ چلتی عورت' کا بوٹا سنگھ، 'تین باتیں' کے رویل سنگھ، یا مہنگا سنگھ یا اس نوع کے بیسیوں دوسرے کرداروں کا بلونت سنگھ کے افسانوی ادب پر حاوی ہونا کوئی اتفاقی امر نہیں۔ یہ سب افسانوی تشکیلات ہیں جنھیں بلونت سنگھ کی فنکاری نے خلق کیا ہے۔ خود بلونت سنگھ کا قیام لاہور میں رہا ہو، دہلی میں، یا

الہ آباد میں، ان کے ذہن و شعور میں ایک الگ ہی دنیا آباد تھی۔ خود وہ ایک متوسط طبقے کے شہری کے طور پر پلے بڑھے، لیکن اپنے افسانوی ادب میں وہ بار بار اپنی شہری شخصیت سے گریز کرتے ہیں اور دیہاتی جڑوں کی اجتماعی متھ سے مردانگی اور بہادری کی وہ خوفناک لیکن نیک خوشکلیں تراشتے ہیں جو ان کی سائیکی میں آباد تھیں۔ یہ ان کے معاشرتی خلقیے کا وہ نقش ہے جو تخلیق کا خون بن کر ان کی رگوں میں دوڑتا ہے اور پورے ثقافتی ڈسکورس کو وہ معانی دیتا ہے جو معانی اجتماعی سائیکی میں بسے 'آرکی ایمج' اس کو دینا چاہتے ہیں۔ یہ اشخاص کردارِ محض نہیں ہیں، یہ ٹائپ بھی نہیں ہیں۔ بلونت سنگھ پر لکھنے والوں نے اکثر ان کو مردِ محض کے طور پر لیا ہے۔ یہ نظر کا دھوکا ہے۔ ان کے پیچھے ثقافتی معانی کی پوری کائنات تہ در تہ موجود ہے۔ وہ شخص جو کہیں سانڈنی سوار ہے، کہیں چک پیراں کا محافظ جسا ہے، کہیں پھاوڑا ٹیک کر للکار نے والا بنتا سنگھ ہے، کہیں قبرستان میں عورت کا ہاتھ پکڑنے والا مہنگا سنگھ، یا لاٹھی کو ستاروں کی طرح نچانے والا بوٹا سنگھ، دراصل ایک 'نفسی نقش' (Psychic Imprint) ہے جس سے خود بلونت سنگھ کا ذہن عبارت ہے اور بلونت سنگھ کی فنکاری جس کے بغیر مکمل نہیں۔ یہ آرکی نقش گویا بلونت سنگھ کے ذہن و شعور میں کھدا ہوا ہے، یا بلونت سنگھ کی سوچ اس کے تصور میں ڈوبی ہوئی ہے۔ نیز زبان جو اجتماعی لاشعور اور تحت الشعور میں گندھی ہوتی ہے اور جو اسی تانے بانے سے معانی کے اندھیرے اجالے بُنتی ہے، بلونت سنگھ جب جب قلم اٹھاتے ہیں اور اپنے تخلیقی باطن کی زبان بولتے ہیں، یعنی بلونت سنگھ جب بھی اپنے فن کی ''مادری زبان'' میں بات کرتے ہیں، تو یہ آرکی نقش گویا خود بخود روشن ہو جاتا ہے، اور پوری افسانوی فضا کو اپنے رنگ میں رنگ دیتا ہے۔ مردانگی، طاقت، بہادری، خونخواری، ہیبت ناکی، بھیانک پن، نیک دلی، نجات دہندگی، مشکل کشائی، بخشش، بے نیازی اور فیاضی سب اسی کی جہات ہیں، جو گویا زمین و زماں کے بے نام قبل تاریخی رشتوں سے آنے والی روشنی کے نشان ہیں جو افسانوی ڈسکورس میں مسرت اور بہجت کا نور بھرتے ہیں اور پوری معنیاتی فضا کو طاقت سے جڑے ہوئے انسانی شرف کے اُجالے سے منور کر دیتے ہیں۔

اس گفتگو کے بعد اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ سائیکی کی یہ طلب ایک جمالیاتی قدر ہے (یعنی افسانوی قدر) جوفن پارے کی تاثر پذیری کو سروسامان فراہم کرتی ہے۔ بے شک یہ قدر ایک عین ہے، ایک آدرش۔ اس کے رومانی ہونے میں کلام نہیں، لیکن ٹھوس تجسیمی اور تمثیلی اظہار کی وجہ سے گھنے زمینی اور معاشرتی رشتوں میں گندھی ہوئی ہے۔ دوسرے لفظوں میں نسلی سائیکی کا یہ اظہار زمینی رشتوں میں رچا بسا ہے حالانکہ ''پنجابیت'' کا کسی نوع کا تصور بلونت سنگھ کے زمانے میں نہیں تھا۔ یہ اردو کو بلونت سنگھ کی عطا ہے۔ یہ کوئی مجرد تصور نہیں، بلکہ یہ ذہنی اور جذباتی رویے، تصور، آدرش، امنگیں، آرزوئیں، ارمان، سعی و جستجو، سوز و ساز، عشق و محبت اور مردانگی و بہادری کے موضوع و معیار بامعنی تبھی بنتے ہیں جب یہ صدیوں سے چلی آرہی بستیوں، گھروندوں، زاد بوم، اور آبادیوں (Habitats) کے ساتھ ساتھ آتے ہیں۔ ان بستیوں (Habitats) کی بھی دو شاخیں ہیں، ایک زمینی اور دوسرے ماحولیاتی (Ecology) یعنی گاؤں، دیہات، قصبات کے کچے پکے گھر، گلیاں، پگڈنڈیاں، حویلیاں، رہٹ، بیلوں کی جوڑیاں، گیلی منڈیریں، لہلہاتی فصلیں، محنت کش کاشتکار، سرکنڈوں کی جھونپڑیاں، اپلے تھاپتی اور چولہے جلاتی عورتیں، جگالی کرتی گائیں بھینسیں، ڈکراتے مویشی، مرغیاں، چوزے، پلّے، گھوڑے گھوڑیاں، سینہ پھُلا کر مستانہ وار چلتی سانڈنیاں، اُجلا افق، پھیلی دھرتی، جھکا آکاش، نکھرتی صبحیں، سنولائی شامیں، اندھیری راتیں اور وہ سب کچھ جو بلونت سنگھ کے یہاں سانس لیتا ہے۔ اس کو گاؤں، دیہات، قصبہ کہنا اس کو محدود کرنا ہے، صرف آبادی یا آبادی کا جیتا جاگتا مرقع ہی نہیں، پورا زمینی اور آسمانی جغرافیہ، ٹیلے میدان، کھیت کھلیان، جھاڑ جنگل، سنسان بیابان، دھول اڑاتے راستے، اور ندی نالے اور دریا اور پل اور اونچے گھنے درخت، لور پیڑ پودے لیکن فقط یہ بھی بلونت سنگھ کا پنجاب نہیں، بلکہ زمینی اور آسمانی جغرافیے کے ساتھ ساتھ انسانی جغرافیہ بھی جو بستی (Habitat) کو قرار واقعی بستی (Habitat) بناتا ہے یعنی مرد عورتیں، بچے بوڑھے، الھڑ دوشیزائیں، کلف لگائے طرہ جمائے صافے، پگڑیاں، دھاری دار تہمد، شوخ اور رنگا رنگ لباس اور اوڑھنیاں، دوپٹے اور لہریے، گوٹے اور کناریاں، میلے ٹھیلے، تیج تیوہار، سوانگ، گِدّے،

بھنگڑے، ہیر کی تانیں، مرزا صاحباں، شبد اور کافیاں، ڈھولک، گیتوں کے بول، رشتہ داریاں، رسم و رواج، طور طریقے، پہناوے، سرسوں کا ساگ، لسّی اور مکے اور باجرے کی روٹیاں، قصّے کہانیاں، کتھائیں، گاتھائیں، جو سب مل کر اس (Mosaic) کو رنگا رنگ منظر بناتے ہیں جو سائیکی کا قالب بھی ہے اور اس کا جغرافیائی روپ اور معاشرتی رنگ و آہنگ بھی، اور جس سب کا مجموعہ اور کیفیاتی اشاریہ، بلونت سنگھ کا خلقیہ ہے۔ واضح رہے کہ جس طرح آرکی نقش ایک عین یا قدر ہے، اسی طرح یہ (Ecology) 'ماحولیات' (Habitat) 'انسانی بستی' اور اس کا معاشرتی رنگ روپ بھی بلونت سنگھ کی فنکاری میں ایک جمالیاتی قدر ہے جو اس کو نہ صرف مخصوص معنویت عطا کرتی ہے، بلکہ اس کی اپیل کو بڑھاتی بھی ہے اور تاثیر کو گہرا کرتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں بلونت سنگھ کے کردار 'نفسی نقش' تو ہیں ہی، اس کے ساتھ فطرت کا یہ منظر نامہ، یہ کھیت کھلیان، کنوئیں رہٹ اور فضا بھی بلونت سنگھ کی فنکاری کے تانے بانے میں بجائے خود ایک کردار ہیں، اور آبادی اور معاشرت کا درجہ بھی کردار و تعامل کا ہے، جو برابر سانس لیتا ہے اور عمل میں شریک بھی ہے۔ یہ مکالمہ بھی کرتا ہے اور کہانی کو اس کی خاص معنویت بھی عطا کرتا ہے۔ یہ قدر یا آدرش یا عین جتنا تخیئلی ہے اور خون میں رواں دواں ہے، اتنا ٹھوس اور زمینی اور واقعاتی اور خارجی بھی ہے۔ بلونت سنگھ کا اظہاری پیرایہ اس حد تک اس میں ڈوبا ہوا ہے کہ تانے کو بانے سے الگ کرنا تقریباً ناممکن ہے، ایسا لگتا ہے جیسے کسی ٹکڑے کو ایک جیتے جاگتے زندہ بدن سے کاٹ کر الگ کیا گیا ہے:

> ''چھوٹا گاؤں تھا۔ دو ایک حویلیوں کو چھوڑ کر باقی تمام مکانات گارے کے بنے ہوئے تھے۔ وہی جوہڑ، وہی ببول، شرینہہ اور بیریوں کے درخت، وہی گھنے پیپل کے تلے روں روں کرتے ہوئے رہٹ، وہی صبح کے وقت کنوؤں پر کنواریوں کے جمگھٹ، دوپہر کو بڑے بوڑھوں کی شطرنج اور چوپڑ، شام کو نوجوانوں کی کبڈی اور پُرسکوت راتوں میں وارث علی شاہ کی ہیر، ہیر اور قاضی کے سوال و جواب، وہی مضبوط، نٹ کھٹ اور چنچل چھوکریاں اور وہی سیدھے سادے بلند قامت اور وجیہہ نوجوان ...''

بلونت سنگھ کے یہاں یہ پس منظر پس منظر نہیں رہتا، کہانی میں گُتھ کر اس کے افسانوی وجود کا ایسا حصہ بن جاتا ہے جس کے بغیر بیانیہ کی معنویت قائم ہی نہیں ہوسکتی۔ یہ گھر بار اور آبادی 'جیتو' کے بغیر، اور خود 'جیتو' اس گھر بار اور آبادی کے بھرے پُرے پن کے بغیر بطور کردار وضع ہی نہیں ہوسکتیں:

''شام ہو چکی تھی۔ گھر میں پکانے کے لیے کوئی چیز نہ تھی۔ اس لیے جیت کور پیسہ آنچل میں باندھ کر دال لینے کے لیے گھر سے باہر نکلی لیکن چار قدم چل کر رک گئی، سامنے پیپل کے نیچے مگدر کے قریب پھمن سنگھ چارپائی پر بیٹھا مونچھوں کو بل دے رہا تھا۔

جیت کور چھوٹی چھوٹی کانٹے دار جھاڑیوں سے شلوار بچاتی ہوئی چلی جا رہی تھی۔ جامن کے قریب بیروں کی جھاڑیاں تھیں، اس نے تھوڑے سے بیر چٹنی کے لیے توڑ لیے، پھر آگے بڑھی۔ اس کے چہرے سے افسردگی اور غصہ کے آثار ہویدا تھے۔ آخر پھمن سنگھ اسے کیوں دِق کرتا ہے۔ اگر اور نہیں تو سمتری اس سے کم حسین تو نہ تھی۔ وہ اسے کیوں نہیں چھیڑتا؟ لیکن سمتری کے تین جوان بھائی تھے۔ اگر کوئی اس کی طرف انگلی بھی اٹھائے تو وہ اس کا خون پی جائیں۔ یہ خیال آتے ہی اسے اپنا بھائی یاد آگیا۔ اس کا بھائی گاؤں بھر میں سب سے زیادہ دراز قد تھا۔ اس کا سینہ ایسا تھا جیسے کسی بڑی چکّی کا پاٹ۔ ایک بالشت اونچی اور موٹی گردن۔ چوڑے چکلے مضبوط ہاتھ۔ کلائی پکڑنے اور کبڈی کھیلنے میں دور دور تک کوئی اس کی برابری کا دعویدار نہ تھا۔ یہ باتیں یاد کر کے جیت کور کی آنکھوں میں آنسو آگئے، بھلا آج اس کا بھائی زندہ ہوتا تو کیا پھمن سنگھ کی ہمت پڑ سکتی تھی کہ اس سے چھیڑ خانی کرے۔''

اب اس کھیت ہی کو دیکھیے جس سے جیت کور کا معاشرتی وجود وضع ہو رہا ہے:

''چلتے چلتے وہ رک گئی۔ سامنے گنے کے کھیتوں کے پاس ہی ہرا بھرا ساگ کا کھیت تھا۔ لیکن وہ کھیت تھا تارا سنگھ کا۔ اس نے اِدھر اُدھر دیکھا۔ مویشی باندھنے کا مکان خالی معلوم ہوتا تھا۔ رہٹ چل رہا تھا اور پاس ہی بیل بندھا ہوا تھا۔

اس نے جب اچھی طرح سے دیکھ لیا کہ نزدیک کوئی نہیں ہے تو جلدی جلدی ساگ توڑنے لگی۔ معاً ایک آواز سن کر اس نے سہم کر سر اوپر اٹھایا۔ دیکھا کہ دور گنّے کے کھیتوں سے تارو ہاتھ میں پھاوڑا لیے بلند آواز سے گالیاں دیتا چلا آتا ہے۔ اس کے جسم میں سنسنی سی پیدا ہوئی اور وہ ساگ وہیں پھینک کر جلدی جلدی دوسری طرف کو چل دی۔ اتنے میں تارو وہاں پہنچا۔ اس نے توڑا ہوا ساگ ہاتھ میں اٹھا کر دیکھا اور پھر اس کی طرف لپکا۔ ادھر اس کے چھوٹے چھوٹے پھٹے ہوئے سلیپر ہری گھاس پر بار بار پھسلتے تھے۔ یہ دیکھ کر کہ تارو اس کو پکڑنا ہی چاہتا ہے وہ بھاگ کھڑی ہوئی۔ تارو بھی دوڑا۔ مختصر سی دوڑ کے بعد تارو نے اسے جا دبوچا۔ اور اس کی کلائی مضبوطی سے پکڑ کر بولا۔ ''کیوں ری جیتو! ہم سے یہ چالاکیاں ہر روز تو ہی ساگ چرا کر لے جاتی تھی نا؟ آج میں بھی اسی تاک میں بیٹھا تھا۔'' (سزا)

''ہندوستان ہمارا'' میں جگجیت سنگھ جو فوج میں ہے اور برما کے محاذ پر جانے والا ہے، دو چار دن کی رخصت لے کر گھر آیا ہے تاکہ محاذ پر جانے سے پہلے اپنی چلبلی بیوی سے مل لے۔ لیکن بیوی گھر پر نہیں ہے، وہ میلے میں گئی ہوئی ہے۔ اب دیکھیے میلے کا بیان کس طرح جگجیت سنگھ اور اس کی بیوی کو ایک خاص وضع میں لے آتا ہے:

''سکھوں کا جوڑ میلہ ایک برس میں ایک ہی مرتبہ لگتا تھا۔ گرو ارجن دیو جی مہاراج کے پریمی سکھ جوق در جوق آتے۔ دو دن تو یہاں تل دھرنے کو جگہ نہ ملتی تھی۔ مرد، عورتیں، بچے، بوڑھے سبھی جمع ہوتے تھے۔ اتنی بھیڑ میں بھلا جگجیت سنگھ کی بیوی کا کیا پتہ چل سکتا تھا۔

بڑے گوردوارے کے ارد گرد دور تک علٰیحدہ علٰیحدہ شامیانوں کے نیچے دیوان لگے ہوئے تھے۔ ان دیوانوں میں مرد بھی شامل تھے عورتیں بھی۔ اس نے سوچا ممکن ہے وہ کسی دیوان ہی میں بیٹھی ہو۔ وہ بھاگا بھاگا ایک دیوان میں گھس گیا۔ اسٹیج پر نئی روشنی کا ایک سکھ جنٹل مین کھڑا ہوا تھا۔ وہ سکھ قوم کے کسی مسئلے پر جدید روشنی میں بحث کر رہا تھا۔

ایک اور بڑے مجمع میں بہت سی عورتیں بیٹھی دکھائی دیں۔ وہ خود لمبے قد کا

مخص تھا۔ لیکن اس کے آگے کھڑے ہوئے طرّہ باز سکھ نوجوانوں کی پگڑیوں کے پھیلے ہوئے کلفے اس کے راستے میں حائل ہو جاتے تھے۔ وہ بھی مجمع میں گھس کر کھڑا ہو گیا۔ یہاں تین ڈھڈ سارنگی والوں نے سماں باندھ رکھا تھا۔ ڈھڈ چھوٹی ڈھولک سی ہوتی ہے جسے ایک ہاتھ میں پکڑ کر دوسرے ہاتھ کی انگلیوں سے اسے بجایا جاتا ہے، اس کے ساتھ ستار بجتا ہے۔ یہ دونوں ساز رزمیہ اور جوشیلے گانوں کے لیے مخصوص ہیں۔ سب سے زیادہ بھیڑ اسی جگہ تھی۔ عورتوں کی تعداد بھی بہت زیادہ تھی۔ جگجیت سنگھ کو پورا یقین تھا کہ اس کی بیوی اس جگہ ضرور مل جائے گی۔

وہ تعداد میں تین تھے۔ تینوں مخص خوب پلے ہوئے بھینسوں کی طرح موٹے تازے تھے۔ رنگے تانبے کی مانند سرخ۔ گردن کی رگیں پھولی ہوئیں۔ جوش میں بھرے ہوئے شیروں کی طرح دکھائی دیتے تھے۔ اس وقت وہ مشہور شاعر شاہ محمد کی لکھی ہوئی رزمیہ نظم سنا رہے تھے۔ اس نظم میں شاہ محمد نے بڑے پُر جوش انداز میں سکھوں اور انگریزوں کی لڑائی کا حال بیان کیا ہے۔ ڈھڈ والوں میں ایک مخص کبھی نثر میں جنگ کا نقشہ کھینچتا اور پھر کوئی بول وہ تینوں ہم آواز ہو کر ایک ساتھ پُر جوش انداز میں گانے لگتے۔

چھٹی لکھی فرنگیاں خالصے نوں
ٹسی کاس نوں جنگ مچانوں وے او
(انگریزوں نے سکھوں کو چٹھی لکھی کہ آپ جنگ کیوں چھیڑ رہے ہیں)
کئی لکھ روپیہ لے جاؤ ساتھوں
ہور دیے جوتس فرماندے او
(ہم سے لاکھوں روپیہ لے جاؤ اور اس کے علاوہ جو کچھ آپ طلب کریں ہم دینے کو تیار ہیں)۔"

اس اقتباس میں مزاح اور ہلکے سے طنز کی جو زیریں لہر ہے، بلونت سنگھ کی خوش دلی کی غماز ہے کہ وہ جس ثقافتی خلقیے کی تشکیل کر رہا ہے، وہاں وہ اپنی گھات میں بھی بیٹھ سکتا ہے۔ ڈھڈ سارنگی والوں کی رزمیہ نظم میں انگریزوں سے جنگ کی جو پرچھائیں ہے، اس کی پوری معنویت کہانی کے آخر میں کھلتی ہے جب جگجیت سنگھ کو

ٹرین میں سوار ہوتے وقت ایک انگریز ڈبے میں نہیں گھسنے دیتا، اور جگجیت سنگھ گاڑی چلتے وقت اسے گھسیٹ کر پلیٹ فارم پر کھڑا کر دیتا ہے اور خود دوڑ کر گاڑی میں سوار ہو جاتا ہے۔

گوردوارے، شبد کیرتن، دھرمشالائیں اور روزمرہ کے معمولات بھی بلونت سنگھ کے بیانیہ کو مخصوص رنگ و آہنگ دیتے ہیں:

> ''رویل سنگھ گوردوارہ ڈیرہ صاحب کے صحن میں سویا ہوتا تو اسے منہ اندھیرے ہی جاگنا پڑتا۔ چونکہ گوردوارے میں صبح ہی شبد کیرتن شروع ہو جاتا تھا، اور صحن کی صفائی کے لیے مسافروں کو جگانا پڑتا تھا۔ اس لیے چھت پر دیر تک سویا رہا۔ یہاں تک کہ سورج نکل آیا اور تیز دھوپ میں شیر پنجاب مہاراجہ رنجیت سنگھ کی سمادھ کا کلس جگمگا اٹھا۔
>
> کیرتن شروع ہو چکا تھا اور گرو پریم کے متوالے نر ناری جمع ہو رہے تھے۔ رویل سنگھ کو اپنی غفلت پر بڑی شرم محسوس ہوئی۔ جب وہ گاؤں میں تھا تو کبھی اتنی دیر سے نہیں اٹھا تھا، لیکن جب سے وہ لاہور آیا تھا، دن بھر آوارہ گردی کرنے کے بعد اس قدر تھک جاتا تھا کہ طلوع آفتاب تک غٹ رہتا تھا۔'' (تین باتیں)

ان حصوں کو اگر ان کہانیوں کے تسلسل میں پڑھا جائے تو اندازہ ہوگا کہ ثقافتی نقوش ان کرداروں کی تشکیل اور ان کی شناخت کا ناگزیر حصہ ہیں۔ یوں یہ کیفیت بلونت سنگھ کے بیانیہ کا نشانِ امتیاز ہے۔ یہ کہانیاں اگر بلونت سنگھ کی نہایت کامیاب کہانیاں ہیں، یا اگر ان کا شمار بلونت سنگھ کی بہترین کہانیوں میں کیا جا سکتا ہے تو اس کی بڑی وجہ ان کی ثقافتی تشکیل ہے جو تھیم کا درجہ حاصل کر گئی ہے۔ 'گرنتھی' میں گرنتھی کی ساری معنویت گوردوارے کی زمینی اور روحانی فضا، اور گوردوارے کے ثقافتی معمولات سے ہے۔ اس کہانی میں زندگی اسی فضا میں سانس لیتی ہے:

> ''ست نام۔ یہ الفاظ حسب معمول گرنتھی جی کے منہ سے نکلے اور ان کے قدم رک گئے، لیکن ان کے کچھیرے کا لٹکتا ہوا ازار بند گھٹنوں کے قریب جھولتا رہا۔''

گرنتھی پر الزام ہے کہ اس نے گوردوارے میں کسی عورت کا ہاتھ پکڑا ہے اور اس سے چھیڑ چھاڑ کی ہے چنانچہ فیصلہ کیا جاتا ہے کہ کل شنکرانت کا کام نمٹا کر پرسوں گرنتھی کو چلتا کر دیا جائے۔ گرنتھی اور اس کی بیوی کو معلوم ہے کہ جو الزام لگایا گیا ہے وہ بے بنیاد ہے لیکن ان کی سمجھ میں نہیں آتا کہ وہ کیا کریں۔ اسی فکر میں گرنتھی کی آنکھ لگ جاتی ہے:

''جب جاگا تو تارے جھلملا رہے تھے۔ ہوا میں خنکی تھی۔ باڑے میں بوڑھا بیل سینگ ہلا رہا تھا اور اس کے گلے میں پڑی ہوئی گھنٹیاں بج رہی تھیں۔ گوردوارے کے اندر اس کے چھوٹے سے مکان کے صحن میں اس کی بیوی دہی بلو رہی تھی۔ وہی بلونے کی آواز اس بات کا یقینی ثبوت تھی کہ اب صبح ہونے والی تھی۔ ایک جھاڑن کاندھے پر ڈالے، وہ کھیتوں میں سے ہوتا ہوا باڑے میں واپس آیا اور بیل کی رسی کھول کر رہٹ کی طرف بڑھا۔

پرانی طرز کا یہ رہٹ سطح زمین سے بہت اونچا تھا۔ ایک اونچا گول چبوترا جہاں سے گوبر ملی مٹی نیچے گرتی رہتی تھی۔ چبوترے کے دونوں طرف گارے کی بے ڈول سی ٹیڑھی میڑھی دو دیواریں کھڑی تھیں۔ ان پر درخت کاٹ کر ایک طویل لٹھ ٹکا دیا گیا تھا۔ اس کے بیچوں بیچ چرکھڑی کی لکڑی گھسی ہوئی تھی پاس ہی دوسری چرکھڑی اس میں دانت جمائے کھڑی تھی۔ نچلی چرکھڑی کے پاس لکڑی کا کُتا جو اس کو پیچھے کی جانب گھومنے سے روکتا تھا۔ جب بیل کو جوت دیا گیا اور چرکھڑیاں گھومنے لگیں تو کنواں عجیب سروں میں روں روں کی آواز نکالنے لگا۔''

ایک عرصے تک ٹھوکریں کھانے کے بعد وہ اس گوردوارے میں گرنتھی مقرر ہوا تھا۔ یہاں اس کو فراغت حاصل تھی۔ کہانی کا محور گرنتھی کی ذات اور مستقبل کی تشویش ہے۔ ساری کہانی اسی فکرمندی اور پریشانی کے گرد گھومتی ہے کہ اب اس کا کیا ہوگا۔ ایک کے بعد ایک کئی واقعات ہیں، روزمرہ کے، گوردوارے کے معمولات کے، ان مقامات اور مناظر اور جانوروں اور پیڑ پودوں پر پرندوں کے جو گرنتھی کی زندگی کا حصہ ہیں، بیانیہ انھیں کے سہارے آگے بڑھتا جاتا ہے اور ہر ہر قدم پر

گرنتھی کا کردار اپنی گونا گونی کے ساتھ اس ساری ثقافتی فضا کا حصہ بن بن کر ابھرتا رہتا ہے، اس کو اپنی بے گناہی کا احساس تو ہے ہی، ہر ہر واقعے کے بعد اس کا روحانی یقین بھی بڑھتا جاتا ہے کہ شاید کوئی صورت پیدا ہو:

''آج شنکرانت تھی

صفائی اور چھڑکاؤ کے بعد ٹاٹ فرش پر بچھایا گیا۔ گرنتھ صاحب پر سلک کے رومال ڈال دیے گئے۔ چوری بھی صاف کر کے رکھ دی گئی۔ پھر وہ اندر سے ہارمونیم، ڈھولکی، چمٹا، چھینے وغیرہ گانے بجانے کے ساز اٹھا لایا۔ اس کی بیوی پاس کھڑی داتون کر رہی تھی۔ انھوں نے ایک دوسرے کی طرف دیکھا۔ دونوں کو اس بات کا احساس تھا کہ جب ان کو وہاں رہنا ہی نہیں تو ان کی بلا سے، وہ کام بھی کیوں کریں۔ لیکن یہ گورو گھر کا کام تھا۔ یہ تو گوردوارے کی سیوا تھی۔ کسی پر کیا احسان تھا۔ اپنی ہی آخرت کا سوال تھا... اور دونوں کے دلوں میں ایک مبہم سا احساس بھی تھا کہ ممکن ہے کوئی ایسی صورت نکل آئے کہ ان کا جانا منسوخ ہو جائے۔''

''ہاتھ میں سنکھ لیے وہ گوردوارے کی ٹوٹی پھوٹی چار دیواری سے باہر نکل آیا۔ دروازے کے قریب درخت کا ایک بھاری بھرکم تنا پانی کے گڑھے میں دھنسا پڑا تھا۔ اردگرد گوردوارے کے وہ کھیت تھے جن میں اس نے خود ہل چلایا تھا، بیج بویا تھا۔ چاندنی اور اندھیری راتوں میں پانی سے سینچا تھا۔ نلائی کی تھی۔ ان کھیتوں سے اس کا کتنا گہرا تعلق تھا۔ اس کا پسینہ ان کھیتوں کی بھربھری مٹی میں جذب ہو چکا تھا۔ اب وہ اپنی امانت کسی صورت میں بھی واپس لینے کا حقدار نہ تھا۔ قریب ہی بڑ کا ایک بوڑھا درخت تھا جس کی بابت ایک روایت مشہور تھی۔ گوروؤں کے زمانے میں ایک نہایت پاکباز شخص اس گوردوارے میں سیوا کرتا تھا۔ اس نے اپنی عمر اسی جگہ گورو کے چرنوں میں بتا دی۔ یہاں تک کہ وہ بوڑھا ہو گیا ''

سنکھ بجانے کے بعد وہ باغ میں جاتا ہے، انگور کی آڑی ترچھی بیلوں کو لکڑیوں کے ساتھ لگا لگا کر باندھتا ہے۔ ہرے دھنیے اور مرچوں کی کیاری کو ٹھیک کرتا ہے۔ انار کے پیڑ خاموش سمادھی لگائے درویشوں کی مانند نظر آتے ہیں، باغ کا کتنا حصہ

بیکار پڑا ہوا تھا، سوچتا ہے جھاڑیوں اور مدار کے خودرو پیڑوں کو صاف کر کے سبزیاں لگائے گا، وغیرہ۔

''بھنی کے قریب اس نے کڑاہ پرشاد کا کل سامان اکٹھا کر دیا۔ لکڑیاں اور موٹے موٹے اپلے بھی ایک طرف ڈھیر کر دیے اور سنکھ لے کر پھر درخت کے تنے پر جا کھڑا ہوا۔ تیسری مرتبہ سنکھ پور کر وہ دیر تک اسی جگہ کھڑا رہا۔ دھوپ چلچلا رہی تھی۔ آنکھیں دھوپ میں تپی ہوئی ہوا کی گرمی کو برداشت نہ کر سکتی تھیں۔ اس نے آنکھوں پر ہاتھ رکھ کر گاؤں پر نظر جمادی۔ شاید کوئی صورت نظر آجائے۔''

بالآخر لوگ آنا شروع ہوتے ہیں۔ وہ ہاتھ پاؤں دھو کر پگڑی کو درست کرتا ہے۔ گلے میں زرد رنگ کا کپڑا ڈالے واہگورو واہگورو کہتا ہوا گرنتھ صاحب کے پاس جا بیٹھتا ہے:

''گرنتھ صاحب سے رومال ہٹا کر اُس کو احتیاط سے لپیٹ جلد کے نیچے دباتے ہوئے متبرک کتاب کو کھولا اور آنکھیں موند کر چنوری ہلانے لگا۔
لمبے لمبے گھونگھٹ نکالے عورتیں چار دیواری کے اندر داخل ہوئیں۔ ان میں سے بعض نئی نویلی دلہنیں تھیں جنھوں نے کہنیوں تک چوڑیاں پہن رکھی تھیں۔ سرخ رنگ کی قمیض اور شلوار میں گٹھڑی سی بنی ہوئی وہ بیر بہوٹیوں کی مانند دکھائی دیتی تھیں۔ گورو گرنتھ صاحب کے سامنے پیسے، بتاشے، پھول، تھالیوں میں دالیں، چاول، آٹا وغیرہ رکھ وہ ماتھا ٹیکتیں اور ایک طرف بیٹھ جاتیں۔ لڑکوں میں بعض نے ہارمونیم پکڑ لیا۔ ایک لڑکا پچھلے تختے کو ہلا ہلا کر ہوا دینے لگا۔ دوسرا اپنی انگلیوں سے لکڑیوں کے سیاہ سپید سروں کو بے تحاشہ دبانے لگا۔ ایک نے ڈھولکی بجانی شروع کی۔ دو لڑکے بڑے چمٹے کو بجانے لگے۔ چھینے بھی چھنا چھن بولنے لگے۔ ادھر عورتیں آپس میں تبادلۂ خیال کرنے لگیں۔''

''اب مردوں کی آمد شروع ہوئی۔ موٹے کھدر کے تہبند باندھے، گھٹنوں تک لمبے کرتے پہنے، سروں پر آٹھ آٹھ دس دس گز کلف لگی پگڑیاں لپیٹے، ہاتھوں میں لوہے اور پیتل کی شاموں والی مضبوط لاٹھیاں تھامے اور اپنی

داڑھیوں کو خوب چکنا کیے ہوئے آئے اور ماتھا ٹیک ٹیک کر وہ اِدھر اُدھر بیٹھنے لگے۔ ان میں سرو قد مضبوط نوجوان بھی تھے جن کے تہبند رنگ دار تھے۔ تہبند کے پچھلے حصے ایڑیوں میں گھسٹتے آتے تھے۔ بعض جو شلواریں پہنے ہوئے تھے ان کی رنگین ریشمی ازار بند خاص طور پر گھٹنوں تک لٹک رہے تھے۔ پگڑی کے شملے اکڑے ہوئے۔ ایسے چھیل چھبیلے بھی تھے جنھوں نے پگڑی کا آخری سرا گھما پھرا کر پگڑی کے اگلے سرے پر آن ٹھونسا تھا جیسے کسی پلے ہوئے مرغ کے سر پر اس کی شاندار کلغی۔

مردوں کے پہنچ جانے پر کارروائی شروع ہوئی۔ چند نوجوانوں نے بڑھ کر ساز سنبھالے، ایک ایک الائچی اور لونگ منہ میں ڈال کر ساز بجانے شروع کیے، ہارمونیم کے ساتھ تال پر ڈھولکی بجنے لگی۔ چمٹے والے نے جھوم جھوم کر چمٹا بجانا شروع کیا۔ ادھر چھینے بھی ٹکرائے، ہارمونیم والے نے منہ کھول کر ایک طویل ''ہو'' کی آواز نکالنے کے بعد گایا:

اتھے بیٹھ کے نہیں رہنا میلہ دو دن دا

اتنا کہہ کر وہ مسلسل منہ ہلانے لگا۔ ڈھولکی والے کی گردن ہلتی تھی تو چمٹے والے کا دھڑ۔

جب ایک مرتبہ کارروائی شروع ہوگئی تو سرکردہ اصحاب نے آپس میں کانا پھوسی شروع کر دی۔ کئی مسائل زیرِ بحث تھے۔

شبد کیرتن کے بعد سری گورو گرنتھ صاحب کی پوتر بانی پڑھ کر حاضرین کو سنائی گئی۔ اس کے بعد گرنتھی چوکی پر سے اترا اور ارداس (دعا) کے لیے گورو گرنتھ صاحب کے سامنے ہاتھ باندھ کر کھڑا ہوگیا۔ حاضرین نے بھی اس کی پیروی کی۔ سب لوگ ہاتھ جوڑ کر کھڑے ہوگئے۔ گرنتھی نے آنکھیں بند کر لیں اور ارداس شروع کر دی:

پرتھم بھگوتی سمر کے گورو نانک لئی دھیائے

پھر انگد گورتے امرداس رامداسے ہو سہائے...''

ارداس کے بعد گرنتھی دل ہی دل میں کہتا ہے ''سچے پادشاہ سے دلوں کا حال چھپا نہیں۔'' پھر، جو بولے سو نہال ست سری اکال، کڑاہ پرشاد بنتا ہے۔ لوگوں کے

رخصت ہونے کے بعد چند بڑے لوگ بیٹھے رہ جاتے ہیں۔ جو پرشاد باقی تھا وہ ان کو بانٹ دیا جاتا ہے۔ حساب کتاب ہوتا ہے اور گرنتھی سے کہا جاتا ہے کہ رخصت ہونے سے پہلے چابیاں بگا سنگھ نمبردار کو دے دے۔ گرنتھی کی سب امیدیں ختم ہو جاتی ہیں۔ بیوی سامان باندھنا شروع کرتی ہے اور گرنتھی اضطراب زدہ ادھر اُدھر ٹہلنے لگتا ہے۔

''اپنے دونوں ہاتھ پشت پر باندھے وہ تالاب کے قریب کھڑا ہو کر اُس کے سبزی مائل پانی کو دیکھنے لگا۔ اس کے کنارے ٹوٹ پھوٹ گئے تھے۔ ایک دو جگہ سے سیڑھیوں کی اینٹیں بھی اکھڑ گئی تھیں۔ کائی جمی ہوئی تھی۔

اس کے قریب پرانی سادھی تھی جس کی دیواروں پر سے جابجا چونا اکھڑا ہوا تھا۔ اس کی دیواروں پر پرانے زمانے کی رنگ دار تصاویر بنی ہوئی تھیں۔ درخت کی چھاؤں تلے بابا نانک بیٹھے ہوئے تھے۔ ایک جانب بھائی بالا اور دوسری طرف بھائی مردانہ۔ درخت کی شاخ سے پنجرا لٹک رہا تھا جس میں ایک سرخ چونچ والا طوطا صاف دکھائی دے رہا تھا۔ اسی حجرے میں ساتویں گورو صاحب پرماتما کی یاد میں مصروف رہتے تھے۔ تین چار برس پہلے کی بات تھی کہ ایک سکھ اسی حجرے میں بیٹھ کر بلا ناغہ بھگتی کیا کرتا تھا۔ ایک مرتبہ رات کے وقت یکا یک حجرہ منور ہوگیا، ذرہ ذرہ دکھائی دینے لگا۔ اتنے میں ایک نورانی صورت نظر آئی... لیکن وہ سکھ جلوے کی تاب نہ لا سکا۔ وہ بھاگ کر باہر نکل آیا اور فی الفور گونگا ہوگیا۔ اس کے بعد کسی نے اس کو بولتے نہیں سنا... گرنتھی نے حجرے کا دروازہ کھول کر اس کے نمدار فرش پر اپنا ننگا پاؤں رکھا اور چپ چاپ کھڑا ہو گیا۔ اتنے میں اس کی بیوی وہاں آئی اور اس کی متغیر صورت دیکھ کر کچھ پریشان سی ہوگئی۔ وہ اس کو اپنے ساتھ لے گئی۔''

بالآخر سورج ڈوب جاتا ہے۔ تاریکی بڑھنے لگتی ہے۔ گرنتھی باڑے کے قریب چارپائی پر کہنیاں ٹیکے اداس بیٹھا ہے کہ بنتا سنگھ کندھے پر پھاوڑا رکھے نمودار ہوتا ہے جو کسی جرم کی پاداش میں قیدِ بامشقت کاٹ کر آیا ہے۔ اس کے بعد وہ ہوتا ہے جس

کے لیے یہ ساری کردار سازی اور فضا سازی کی گئی تھی یعنی گرنتھی کی بپتا سننے کے بعد وہ گوردوارے کے خود ساختہ چودھریوں کو للکارتا ہے اور گرنتھی سے کہتا ہے، 'تم ڈنکے کی چوٹ پر یہیں رہو گے۔ میں دیکھوں گا کون مائی کا لال تم کو نکالتا ہے'۔ غرضیکہ طاقت کے بل پر جرم کی تعبیر بدل جاتی ہے۔ اگلے دن صبح ہوتے ہی مشہور ہوجاتا ہے کہ گرنتھی بیچارہ تو معصوم ہے ساری شرارت لاجو نے خود کی تھی۔ دیکھا جائے تو سارا بیانیہ خلقیہ ہے اور سارا خلقیہ بیانیہ۔ اب آخر میں اس وضاحت کی ضرورت نہیں رہ جاتی کہ جس طرح آرکی نقش بلونت سنگھ کے بیانیہ کی پہچان ہے، اسی طرح یہ خلقیہ اور ثقافتی جغرافیہ بھی بلونت سنگھ کے بیانیہ میں گندھا ہوا ہے، اور رومان سازی کا حصہ ہے۔

3

جن خصائص کا اب تک ہم ذکر کر آئے ہیں یعنی مردانگی کا آرکی نقش، یا فطرت جو ہنوز آلودہ نہیں ہوئی، اور اپنی اصل سے قریب تر ہے، یا انسانیت جو عمل آوری کے لیے اپنے باطن ہی سے رجوع کرتی ہے یا جذبہ وجدان سے جو خود انسانیت کا شرف اور اس کا جوہر (Essence) ہے، اصلاً یہ سب رومان ہی ہے، یا اس کے متنوع اجزا جن کو سمیٹنا ان کو محدود کرنا ہے۔ یہ تصور جو کہیں آرکی ہے، کہیں عنصری، کہیں زمینی، بطور قدر اسی شرف سے عبارت ہے۔ اس کے اوصاف اور امتیازات رومانیت ہی کے اجزا ہیں، نیز فطرت کی دوشیزگی، اس کا اچھوتا پن، یا معاشرت کا آلائشوں سے پاک ہونا بھی اسی رومان کی پرتیں ہیں جہاں پیچیدگیاں سلجھ جاتی ہیں اور انسانی شرف اور جوہری نیکی بالآخر غالب آتے ہیں اور زندگی کے حسن، حق اور خیر کی توثیق کرتے ہیں۔ مگر واضح رہے کہ یہ بلونت سنگھ کی فنکاری کا صرف ایک رُخ ہے، زیادہ تر یہی رُخ سامنے رہتا ہے۔ زیادہ تر لکھنے والوں نے اسی رخ سے سروکار رکھا ہے۔ عین ممکن ہے خود بلونت سنگھ کو یہی رُخ مرغوب ہو اور خود انھوں نے بھی اسی سے سروکار رکھا ہو، لیکن حقیقت یہ ہے کہ بلونت سنگھ کے یہاں جس طرح رومان اور رومان کے اعیان و اقدار معنویت رکھتے ہیں، ان کی

شکست یعنی شکستِ رومان کی کارفرمائی اور ان اقدار کا تہس نہس ہونا بھی اتنی ہی معنویت رکھتا ہے۔ البتہ یہ کیفیت بھی سائیکی کے گہرے نقوش سے ابھرتی ہے، اور اس کا ثقافتی قالب بھی جڑوں کا پیرایہ رکھتا ہے، لیکن شِق ایک اور شِق دو کی کہانیوں میں نیکی جس قدر حسین، روح پرور، اور مشکل کشا تھی، یہاں نیکی کا لبادہ اتنا ہی تارتار ہے، حقیقت اتنی ہی تلخ ہے، توقعات بکھرتی ہیں، انسان خود اپنے ہاتھوں اپنے آدرشوں کا گلا گھونٹتا ہے۔ اس مضمون کے باقی حصے میں زیادہ تر بحث بلونت سنگھ کے بیانیہ کے اسی دوسرے رُخ سے کی جائے گی۔

تعجب نہ ہونا چاہیے کہ بلونت سنگھ کی بعض بہترین کہانیاں اس زمرے میں بھی آتی ہیں، یہ کہانیاں فنی چابکدستی اور جمالیاتی اثر پذیری میں پہلی شق کی کہانیوں سے کسی طرح کم نہیں، بلکہ حقائق کی سفاک ترجمانی میں کچھ زیادہ ہی کارگر ہیں، بالخصوص 'پہلا پتھر'، 'ویہلے'، 'دلیش بھگت' اور 'کالی تتری'۔ ویسے تو میں 'کٹھن ڈگریا'، 'دیمک'، 'سمجھوتہ' اور 'پیپرویٹ' کو بھی اسی میں شامل کروں گا، لیکن بوجوہ ان کی بحث شق چار میں شہری کہانیوں کے ساتھ اٹھائی جائے گی۔ 'پہلا پتھر'، 'ویہلے' اور 'دلیش بھگت' گاؤں کی فضا سے شہروں کی طرف آنے کی کہانیاں ہیں اور آسان سا نتیجہ یہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ شکست رومان کی فنکاری شہری آلودگی سے مہمیز ہوئی ہے، لیکن یہ توقع 'کالی تتری' اور اسی قبیل کی دوسری کہانیوں کی موجودگی سے شکست ہو جاتی ہے، جو رومانی توقعات کو اتنا ہی شکست کرتی ہیں جتنا جگّا یا جستا یا دیدار سنگھ ان توقعات کو اُبھارتے اور ان کی تکمیل کرتے ہیں۔

'ویہلے 38' شرنارتھیوں کے مغربی پنجاب سے نکل کر جالندھر شہر کے ایک غیرآباد علاقے میں آبسنے والوں کی کہانی ہے، جہاں ایک طرف ہجرت کر جانے والوں کے مکانوں کے کھنڈر تباہی اور بربادی کی داستان کہتے ہیں تو دوسری طرف سکھوں اور ہندوؤں کے کچھ مکان صحیح و سالم بھی موجود ہیں۔ انھیں میں سردار بدھ سنگھ کا مکان بھی ہے۔ سردار بدھ سنگھ شام پاٹھ کرتے، مالا جپتے، اور سُکھ مَنی صاحب پڑھتے تھے اور دوسروں کو بھی پڑھنے کی تلقین کرتے تھے۔ فسادات کے بعد جب پانسہ پلٹتا ہے تو انھوں نے دہشت زدہ بھاگنے والوں کی جائدادیں کوڑیوں کے مول

خریدیں، اور پھر شرنارتھیوں کے ہاتھوں زیادہ سے زیادہ داموں پر بیچ کر خوب منافع کمایا۔ اسی کے ساتھ پوجا پاٹھ میں بھی شدت آئی اور سردار بدھ سنگھ کا چہرہ نورِ معرفت سے دمکنے لگا۔ یہاں آکر بسنے والوں میں ایک غریب خاندان بساکھا سنگھ کا بھی تھا۔ دو لڑکے، تین لڑکیاں اور جوان ہوتی ہوئی چھوٹی بہنیں، مار دھاڑ سے بچتے بچاتے یہ لوگ سردار بدھ سنگھ کے پڑوس میں ایک بوسیدہ مکان میں بس گئے تھے۔ بساکھا سنگھ رات دن محنت مزدوری کرتا لیکن کنبہ کا پیٹ بھرنا مشکل تھا۔ سردار بدھ سنگھ کے پوجا پاٹھ سے وہ بہت متاثر تھا۔ بساکھا سنگھ کی خواہش تھی کہ کہیں سے دو چار سو روپیہ مل جائے تو چھوٹی موٹی دکان ہی کھول لے، لیکن مدد مانگنے پر بدھ سنگھ کہتے: بساکھا سنگھ جی! گوردوارے جایا کرو، پاٹھ کیا کرو، شردھا رکھو— گورو کے گھر میں کیا نہیں ہے جو مانگوگے ملے گا۔'' بساکھا سنگھ کے گھر میں کئی بار آٹا تک نہ ہوتا اور بچے بلکتے، لیکن وہ بلا ناغہ بدھ سنگھ جی کے درشن کرتا، بڑی عقیدت سے ان سے گیان دھیان کی باتیں سنتا اور اس پر وجد طاری ہوجاتا۔ لیکن رفتہ رفتہ اسے یہ باتیں ڈھونگ معلوم ہونے لگیں۔ ایک شام:

> ''دو کمروں میں سے ایک میں گورو گرنتھ صاحب کا پرکاش کیا گیا تھا۔ اس کمرے میں موت کی سی خاموشی طاری تھی۔ گورو گرنتھ صاحب اُونچے چبوترے پر رنگین رومالوں میں لپٹے ہوئے تھے۔ ان کے آگے دری پر بچھے ہوئے رومال کے دامن میں چند رنگین پھول دکھائی دے رہے تھے۔ مکھیاں جھلنے کی چنوری کے سفید بال گھوڑے کی ایال کی طرح ایک جانب کو لٹکے ہوئے تھے۔ دائیں بائیں چھوٹے گلدان اور ان میں باسی گھاس میں چند پھول اڑے سے دکھائی دے رہے تھے۔ چونکہ بجلی ابھی وہاں نہیں آئی تھی، اس لیے چھوٹا سا خوبصورت لیمپ چوکی پر دھرا رہتا تھا۔ ایک طرف دیوار پر گورونانک صاحب کی بڑی سی تصویر تھی جس میں وہ نام جپتے ہوئے دکھائے گئے تھے۔ آنکھیں بھگتی رس میں ڈوبی ہوئیں، ہاتھ میں مالا 'نام خماری نانکا چڑھی رہے دن رین۔' انھوں نے لوگوں کی گاڑھی کمائی کا روپیہ نہیں کھایا تھا بلکہ انھوں نے سچا سودا کیا تھا جس پر باپ نے انھیں بری طرح پیٹا تھا...

سردار جی نے گاؤ تکیہ بغل میں دبایا اور قریب کی الماری سے سبز رنگ کی جلد والی ایک موٹی سی کتاب نکالی۔ اس میں مختلف بھگتوں کا کلام مع تشریح کے درج تھا۔ سردار جی نے بڑے انہماک سے کلام سنانا شروع کیا...''

پروگرام ختم ہونے کے بعد سردار بدھ سنگھ نے بسا کھا سنگھ کو بتایا کہ ''آج انھوں نے پستول خریدا ہے، ویبلے اڑتیس بور — آٹو میٹک — زمانہ خراب ہے۔'' بسا کھا سنگھ کا منھ کھلا کا کھلا رہ جاتا ہے وہ پستول کو ہاتھ میں لے کر حیرت زدہ دیکھتا ہے کہ ایک طرف تو ایک یا دو سو روپے کا نہیں، چودہ سو کا پستول، اس پر بھی سردار بدھ سنگھ کے لیے سستا اور دوسری طرف روٹیوں کے لالے۔ وہ دستے کو مضبوطی سے تھام کر انگلی لبلبی پر رکھ دیتا ہے ''کیسا گیان دھیان اور کیسی باتیں — اب مذہب صرف دو رہ گئے ہیں۔ ایک، دوسروں کا خون چوسنے اور انھیں لوٹنے والوں کا مذہب اور دوسرا لٹنے والوں یا زندگی کی چھوٹی چھوٹی ضرورتوں کے لیے ترسنے والوں کا مذہب —'' سردار بدھ سنگھ ہڑ بڑا کر چارپائی سے اٹھتا ہے تو تپائی کو دھکا لگنے سے لیمپ گر جاتا ہے اور غالیچے میں آگ لگ جاتی ہے۔ سیڑھیوں کا راستہ بند ہے، سامنے بسا کھا سنگھ کھڑا ہے، تنی ہوئی گردن، چوڑے شانے... دیکھتے ہی دیکھتے آگ پھیل جاتی ہے۔

ایک تعبیر یہ ہوسکتی ہے کہ بسا کھا سنگھ اسی آر کی نقش ہی کا ایک روپ ہے، جس کی طرف پہلے اشارہ کیا گیا، اور نیکی کا ضامن ہے، لیکن یہاں معاملہ اوّل تو جوہری نیکی یا شرف کا نہیں، ریاکاری اور اس کے خلاف حق و انصاف کی طلب کا ہے، دوسرے یہاں مذہب کا وہ روپ ہے جو ناجائز دولت اور ہوس کے ساتھ غیر مقدس سمجھوتے میں ہے یعنی مذہب کا استحصالی پہلو جس کو مقتدر طبقہ ڈھونگا دہی اور ریاکاری کی ڈھال کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ بلونت سنگھ مذہبی استحصال اور منافقت کے خلاف احتجاج کی للکار بن جاتا ہے۔ غرضیکہ بنیادی مسئلہ شرف نہیں بلکہ خود غرضی اور کمینگی ہے جو شرف کا رد ہے، لیکن یہ کمینگی بھی شرف ہی کی طرح انسانی سرشت کا حصہ ہے۔

اسی طرح 'پہلا پتھر' بھی انسانی فطرت کے گھناؤنے اور پست پہلوؤں کو سامنے لانے کے اعتبار سے بے مثال کہانی ہے۔ بلونت سنگھ کے پورے افسانوی سرمایے

میں اس نوع کی دوسری کہانی نہیں ہے۔ وتھلے 38 کی اپنی اہمیت ہے، لیکن اس میں شاید ہی دو رائے ہو کہ 'پہلا پتھر' 'وتھلے 38' سے بڑی کہانی ہے۔ تناظر یہاں بھی فسادات اور مذہب کا ہے، لیکن مسئلہ یہاں ہوسِ زر کا نہیں، جنسی ہوس کا ہے جو فطرتاً مردانگی کا حصہ ہے۔ اس سے یہ بھی کھلتا ہے کہ جبر فقط طبقاتی نوعیت نہیں رکھتا۔ جبر کے کئی چہرے ہیں۔ ان میں سے ایک چہرہ مردانگی کا بھی ہے جو معاشرتی طور پر عورت کے خلاف جبر کو ہمیشہ روا رکھتا ہے۔ مذہب فقط آلہ کار ہے، وہی مذہب جس کو دوسرے فرقے کی عورتوں کی عصمت دری اور آبروریزی کا جواز بنایا جاتا ہے، لیکن خود اپنے فرقے میں مسئلہ ہوس کا ہو تو وہی مذہب بالکل بے معنی ہو جاتا ہے، اور استحصال کی نوعیت اور گہرا جاتی ہے۔ وتھلے 38 میں کردار صرف دو ہیں، جب کہ 'پہلا پتھر' میں سردار ودھاوا سنگھ کی پرانی کشادہ حویلی میں ایک پوری دنیا آباد ہے۔ اس میں عظیم الجثہ سردار ودھاوا سنگھ کے علاوہ ان کی دو بھاری بھرکم سردارنیاں ہیں، فرنیچر ٹھونکنے اور لکڑی چھیلنے والے دل پھینک کاریگر ہیں، لیبل پرنٹنگ پریس کے کارکن ہیں، مغربی پنجاب سے اُجڑ کر آنے والے کچھ خاندان، اور ان کی جوان ہوتی ہوئی لڑکیاں ہیں، اور ان کے گرد منڈلانے والے دل پھینک نوجوان ہیں۔ مشاہدے کی باریکی، گھریلو فضا کی بازیافت، سکھ معمولات، اور مکالموں کی برجستگی یہاں بھی کمال پر ہے، علاوہ ازیں سکھ کاریگروں کی گفتگو میں جو پھکڑپن اور زندگی سے معمور شوخی اور شرارت ہے، اس سے پوری کہانی زندگی کے لمس سے تھرتھراتی رہتی ہے۔ کہانی میں تہ نشیں الم ناکی کے پیشِ نظر شوخی اور خوش وقتی کا یہ تناظر انجام کے قریب ایک گہری Irony کو راہ دیتا ہے جس سے کہانی کی معنویت گہری ہو جاتی ہے اور درد کی فضا میں وہ جبر آشکارا ہوتا ہے جو مرد کی کمینگی اور ہوس کا زائیدہ ہے اور جو مذہبوں، فرقوں اور اپنوں بیگانوں سب کے آر پار کارگر ہے۔

'پہلا پتھر' کے شروع میں انجیل کی اس روایت کا تناظر ہے جس میں ایک عورت بدکاری کرتی ہوئی پکڑی گئی ہے اور اس کو سنگسار کرنا مطلوب ہے۔ چنانچہ فیصلہ کیا جاتا ہے کہ جس نے کوئی گناہ نہ کیا ہو، وہ اس کو پہلا پتھر مارے۔ سردار ودھاوا سنگھ کی پرانی حویلی میں جسے مذاق سے شاہی اصطبل کہا جاتا تھا، اور جس کے

ایک حصے میں فرنیچر کا کارخانہ اور دوسری طرف لیبل چھاپنے کا پریس تھا، اس میں آکر بسنے والے رفیوجیوں میں گھُگّی کا باپ دیوی داس بھی تھا۔ سردار جی نے حویلی کے بغل والی دکان اور مکان ترس کھا کر اس کو کرایے پر دے دیا تھا اور وہ پنساری کی دکان کرنے لگا تھا۔ اس کی تین بیٹیاں تھیں، گھُگّی سب سے خوبصورت اور بانکی تھی۔ موقع پا کر سب سے پہلے رندہ چلانے والے باج سنگھ نے اسی کی چُمّی لی تھی، اس کے بعد دوسروں کے لیے راستہ صاف ہوگیا تھا۔ سردار جی کے بیٹے، ان کے بیٹوں کے دوست اور کارندے وغیرہ سب ایک آدھ چُمّی کی تاک میں رہتے تھے۔ گھُگّی سے چھوٹی نِکّی تھی اور سب سے چھوٹی سانولی جو اندھی تھی۔ باج سنگھ جس کو اس کے چیلے چانٹے 'باج' کے نام سے پکارتے تھے، گھسٹر م گھساڑ قسم کا آدمی تھا، ''صورت گھناؤنی، ہونٹ موٹے، ایک آنکھ میں پھولا، نتھنوں سے بال نکلتے ہوئے'' دس برس پہلے اس کی بیوی مر گئی تھی۔ گھُگّی نوک پلک اور خدو خال میں غضب تھی تو نِکّی اعضا کی متناسب بناوٹ، تناؤ اور تڑپ سے قیامت تھی۔ سانولی دونوں بہنوں سے کم گوری تھی، خدوخال گوارا لیکن عمر کے ساتھ ساتھ اس کے اعضا کی کشش بڑھ رہی تھی۔ ویسے تو کاریگر چھوٹی اور بڑی سردارنی سے مذاق کرنے میں بھی نہ چوکتے، لیکن تاک میں گھُگّی اور نِکّی کی رہتے۔ حویلی کی فضا چھیڑ چھاڑ اور دل لگی سے معمور رہتی:

''کنستر نلکے کے نیچے رکھ کر باج نے دستی کے دو چار ہاتھ ہی چلائے ہوں گے کہ سامنے سے نِکّی جلد جلد قدم اٹھاتی ہوئی اس کی جانب آئی اور آتے ہی بولی:

''کنستر اٹھاؤ تو...''

باج کی خوشی کا بھلا کیا ٹھکانہ تھا۔ داتن چباتے چباتے اس کا منہ رک گیا۔ آنکھوں کے گوشے شرارت اور حرمزدگی کے باعث سمٹ گئے۔ ''نی کڑیے کی گل اے۔''

''اے دیکھ گل وَل کچھ نہیں۔ کنستر ہٹا جھٹ پٹ۔''

باج نے دانت پیس کر ہاتھ پھینکا، لیکن معلوم ہوتا ہے کہ نِکّی پہلے ہی سے تیار تھی۔ جھپ سے پیچھے ہٹ کر بدن چرا گئی اور نیم معشوقانہ انداز سے چلاّ کر بولی۔

''ہم کیا کہہ رہے ہیں کنستر ہٹانا۔''

باج نے کنستر ہٹا دیا۔ ''لو جانی پیو اور جیو۔ جیو اور پیو۔''

نِکّی نے نل کے نیچے ہاتھ رکھ دیا اور قدرے انتظار کے بعد انجن کی سیٹی کی سی آواز میں چلائی۔ ''اے ہے... دستی ہلاؤ۔''

باج نے صوفیانہ رمز کے ساتھ جواب دیا۔ ''تم ہی ہلاؤ نا دستی...''

''دیکھو تنگ مت کرو۔''

''اری نام نِکّی ہے تو اس کا متبل یہ تو نہیں کہ تو سچ مچ نِکّی (چھوٹی) ہے۔''

''چھوٹی نہیں تو کیا بڑی ہوں۔'' نِکّی نے نچلا ہونٹ ڈھیلا چھوڑ کر شکایت آمیز نگاہ اس پر ڈالی۔

اب باج نے بڑی فراخ دلانہ ہنسی ہنس کر دستی ہلانی شروع کی۔

پانی پی کر نِکّی بھاگنے لگی تو باج نے فوراً اس کی کلائی دبوچ کر ہلکا سا مروڑا دے دیا۔

''اوئی۔''

''کیا ہے؟''

''میری کلائی ٹوٹ جائے گی۔''

''یہاں دل جو ٹوٹا پڑا ہے۔''

''چھوڑ نا! کوئی دیکھ لے گا۔''

سردار جی کے یہاں ان کے ایک ہندو دوست اپنے بال بچوں سمیت آ کر ٹھہرے۔ ان کا ایک نوجوان لڑکا تھا چمن، گھکی اور وہ ایک دوسرے پر مرنے لگے۔ راز و نیاز اس حد تک بڑھا کہ گھکی حاملہ ہو گئی۔ گھکی نے جب شادی پر زور دیا تو وہ فوج میں بھرتی ہونے کے بہانے غائب ہو گیا، اور گھکی اس کو چٹھیاں لکھتی رہ گئی۔ راز کھلا تو بڑے سردار جی نے دیوی داس کو پھٹکارا، تمھاری بیٹی کی یہ ہمت، فوراً شادی کر دو ورنہ مکان دکان دونوں سے خارج۔ غرض گھکی کو گھن لگ گیا۔ وہ جو نازک اور شگفتہ پھول کی مانند تھی، ہڈیوں کا ڈھانچ رہ گئی۔ نِکّی اب حویلی کی جان تھی۔ اس کا سلسلہ پریس میں لیبل چھاپنے والے جل ککڑ سے تھا جو شادی شدہ تھا۔ پھر دفعتاً نِکّی

غائب ہوگئی۔ بڑی بہن کا انجام دیکھ چکی تھی، شاید اس نے کنویں میں چھلانگ لگا دی۔ سب سے چھوٹی سانولی پر جو اندھی تھی، کلدیپ فریفتہ ہوا جو امتحان دینے کے لیے آیا ہوا تھا۔ ایک رات اچانک سانولی کارخانے میں اکیلی داخل ہوئی۔ بلونت سنگھ نے اس منظر کو جس طرح بیان کیا ہے دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے:

''چراغ کی تھرتھراتی ہوئی لو کی مدھم روشنی میں ایک لڑکی اندر داخل ہوئی

سانولی!!

باج دو قدم پیچھے ہٹ گیا۔

حاضرین میں سے سب کی آنکھیں دروازے پر لگی ہوئی تھیں۔ سانولی کو دیکھ کر قریب تھا کہ ان کے منہ سے بے اختیار مختلف آوازیں نکل جائیں، لیکن باج کے اشارے پر وہ اسی طرح چپ چاپ بیٹھے رہے۔

سانولی اور آگے بڑھی۔ اس کا گول گول چہرہ، نوخیز جوانی کی حدت سے تمتمائی ہوئی چہرے کی جلد، قدرے موٹے اور بھرپور ہونٹ۔ چکنے گال... ان سب چیزوں کے حسن کو پہلے کسی نے قابل توجہ نہیں سمجھا تھا۔ ان سب دل لیوا خوبیوں کے ساتھ ساتھ اس کے چہرے پر شیرخوار بچے کا سا بھولپن ہویدا تھا۔

لیکن اتنی رات گئے وہ وہاں کیا کرنے آئی تھی؟

سانولی نے ہاتھ پھیلا کر اس اونچی اور بھاری بھرکم میز کا سہارا لیا جس پر باج فرنیچر بناتے وقت مختلف حصوں پر رندہ کیا کرتا تھا۔ لڑکی نے منہ کھولا اور سرگوشی میں بولی: ''باج، چاچا!''

''ہاں۔'' باج نے داڑھی پر ہاتھ پھیرا۔

سانولی نے گردن ادھر اُدھر گھما کر کوئی اور آواز سننے کی ناکام کوشش کی۔ پھر اس نے رازدارانہ لہجے میں دریافت کیا ''تم اکیلے ہو؟''

یہ سن کر سب نے گردنیں آگے کو بڑھائیں۔ ان کی آنکھیں پھیل گئیں۔

باج نے آواز کا لہجہ بدلے بغیر جواب دیا۔

''ہاں سانولی! میں اکیلا ہوں۔''

''کہاں ہو؟'' یہ کہہ وہ بازو پھیلا کر ہاتھ ہلاتی ہوئی آگے بڑھی۔ پھر اس نے اسے چھولیا۔

''سانولی! تم اس بخت یہاں کیوں آئی ہو؟''

''کیوں اس وخت کیا ہے؟''

''اس بخت رات ہے تم ... تم جوان ہو ... کریب کریب۔''

''میرے لیے رات اور دن ایک برابر ہیں۔''

''لیکن اس بخت رات کے گیارہ بج چکے ہیں ... اور پھر تم اکیلی ہو۔''

یہ سن کر سانولی کے صاف ستھرے چہرے پر اذیت کے آثار پیدا ہوئے وہ حیران ہو کر بولی۔

''پر باج چاچا! بھلا تمھارے پاس آنے میں کیا برائی ہوسکتی ہے۔ تم تو دیوتا ہو ...''

باج ٹھٹھک کر پیچھے ہٹا۔

''تم نہیں جانتے چاچا'' سانولی نے پھر کہنا شروع کیا۔ ''جب کبھی لالہ (باپ) مجھے گسّے ہوتا ہے تو میں سوچتی ہوں کہ کوئی بات نہیں میرا باج چاچا جو ہے۔ وہ مجھے لالہ سے کم پیار تو نہیں کرتا ... ٹھیک ہے نا۔''

باج بولا۔ ''ہاں سانولی! یہ سچ ہے ... لیکن ... اس بخت تم جاؤ۔''

''نہیں، نہیں چاچا میں تم سے باتیں کرنے آئی ہوں۔''

سب دم بخود۔

''کیا باتیں کرنا چاہتی ہوں؟''

''باج چاچا!'' اب سانولی کی آواز بدل گئی۔ اس نے توقف کیا اور پھر بولی۔

''باج چاچا! ... کلدیپ بابو بہت اچھے ہیں ... وہ کہتے تھے کہ میری آنکھیں ٹھیک ہوسکتی ہیں۔ میں جنم کی اندھی نہیں ہوں نا! اس لیے ... اور ... وہ ... کہتے تھے کہ تم سے بیاہ ... بیاہ کروں گا۔''

اس پر باج نے اپنی داڑھی کو مضبوطی سے مٹھی میں پکڑ لیا۔ ''کون کلدیپ؟''

''وہ جو نئے آئے تھے، وہی ناں!''

''کیا کہتا تھا وہ...''

''وہ کہتے تھے۔ سانولی! تم مجھے بڑی پیاری لگتی ہو۔ میں کہتی میں اندھی ہوں، بھلا اندھی لڑکیاں بھی کسی کو پیاری لگتی ہیں۔ وہ کہتے باؤلی! پیار کیا نہیں جاتا، ہو جاتا ہے... پر چاچا! ان کو گئے پندرہ دن ہو چکے ہیں۔ لوٹ کے نہیں آئے... اور... اور...''

یہ کہتے کہتے سانولی نے اپنی بے نور آنکھوں کو اور پھیلایا جیسے کچھ دیکھنے کی کوشش کر رہی ہو اور پھر جھینپ کر بولی: ''... اور میرا پاؤں بھی بھاری ہے...''

باج نے دفعتہً کھل جانے والے اپنے منہ پر ہاتھ رکھ لیا۔

''لالہ بہت دُکھی ہے۔ وہ کہتا ہے گھٹّی اور بگّی دونوں کھراب ہیں۔ سچ باج چاچا۔ لالہ بے حد دُکھی ہے۔ وہ رات رات بھر روتا رہتا ہے... مجھے گلے سے لگا کر کہتا ہے۔ یہ میری رانی بیٹا ہے۔ اسے پاپ چھو کر بھی نہیں گیا... لیکن اسے نہیں ملوم کہ میرا پاؤں بھی... میں سوچتی ہوں کہ اگر کلدیپ بابو نہ آئے تو... لالہ کو ملوم ہو جائے گا وہ مر جائے گا۔ ایک دم مر جائے گا... لیکن وہ جرور آئیں گے... ہیں نا! چاچا! وہ آئیں گے نا؟''

سب لوگ دم سادھے بیٹھے رہے۔

سب سناٹے میں آجاتے ہیں، کئی دن گزر جاتے ہیں:

''پنجاب برباد ہو رہا تھا— وارث شاہ کا پنجاب، گندم کے سنہرے خوشوں والا پنجاب، شہد بھرے گیتوں والا پنجاب، ہیر کا پنجاب، کونجوں اور رہٹوں والا پنجاب!! اور اس کی ایک بے نور آنکھوں والی حقیر بیٹی بھی برباد ہو رہی تھی۔''
اچانک ایک رات سانولی پھر کارخانے میں آتی ہے، روکھے بکھرے ہوئے بال، بازو پھیلے ہوئے، اعضا میں لرزش، ''باج چاچا! وہ آگئے وہ آگئے— وہ کہتے ہیں، سانولی مجھے ماپھ کر دو۔ ہم کوئی امیر نہیں ہیں، لیکن ہم تمھے دلی لے جائیں گے— تمھاری آنکھیں بھی ٹھیک ہو جائیں گی۔'' سب دم بخود رہ جاتے ہیں۔ تھوڑی دیر کے بعد جب کاریگروں کا ٹولہ باہر نکلتا ہے تو انھیں دیوار کے ساتھ ایک مٹیالہ بت سا نظر آتا ہے۔ ''سانولی! تم ابھی گھر

نہیں گئیں۔'' ''باج چاچا نہ جانے میرے دل کو کیا ہوگیا ہے۔ کچھ سوجھتا ہی نہیں— ایسی خوشی کی بات کیسے ہو سکتی ہے، تمھیں یقین نہیں آتا نا؟''

اس دلدوز منظر کے ساتھ کہانی ختم ہو جاتی ہے۔ سانولی کی بے نور آنکھوں میں لرزتے ہوئے آنسو کی طرح ایک ایسا سوال چھوڑ کر جس کا جواب کسی کے پاس نہیں۔نہیں کہا جاسکتا کہ سانولی کا دماغ چل گیا یا اس نے کوئی خواب دیکھا یا کسی نے بے ماں کی اس بے سہارا لڑکی کے ساتھ کوئی بھیانک مذاق کیا۔ یہاں ایک انتہائی تلخ اور دردناک صورت حال کو بلونت سنگھ نے کمال چابکدستی کے ساتھ متشکل کیا ہے۔ اس الم ناک استفہامیہ کی شاید ہی کوئی دوسری مثال بلونت سنگھ کے پورے افسانوی ادب میں ہو۔ وہی باج جو چھیڑ چھاڑ میں سب سے آگے تھا، وہی باج بے نور آنکھوں والی سانولی کا ہمدرد اور غم گسار بن کر ابھرتا ہے جس کے کندھے پر سر رکھ کر وہ اپنا دکھ روسکتی ہے۔لکڑی کا کام کرنے والوں کے اجڈپن کی فضا میں مرد کی ہوس ناکی اور عورت کی ظلم رسیدگی کا یہ ایسا مرقع ہے کہ بلونت سنگھ کے قلم کی معجز کاری کا قائل ہونا پڑتا ہے۔'پہلا پتھر' کے تینوں نام نہاد عاشق انسانی شرف کے نہیں بلکہ انسانی فطرت کی رذالت اور کمینگی کے مظہر ہیں۔ یہ سکہ کا دوسرا رخ ہے، جہاں انسان خود انسانی معصومیت کو اپنی معصیت سے داغدار کر دیتا ہے اور اس میں ہم مذہب یا غیر مذہب کی کوئی قید نہیں۔

ابھی اس شق میں دو اور شاہکار کہانیوں کی گفتگو مزید باقی ہے، 'دلیش بھگت' اور 'کالی تتر ی'۔ کہانیوں کے بارے میں رائے تو دو جملوں میں بھی دی جاسکتی ہے لیکن اگر ان کی معنویت اور فنکاری یعنی جمالیاتی لطف اندوزی کا ذکر کرنا ہوتو پھر ان میں داخل ہونا ضروری ہے۔'دلیش بھگت' بھی اپنے انداز کی واحد کہانی ہے۔ جس طرح 'پہلا پتھر' کے شروع کے حصوں میں مزاح کی تہ نشیں لہر تھی، 'دلیش بھگت' میں سارا ادبی پیرایہ طنز کا ہے جس کا پورا راز انجام میں جا کر کھلتا ہے۔ بلونت سنگھ سیاسی افسانہ نگار نہیں تھے، لیکن سوچ اور نقطۂ نظر ضرور رکھتے تھے، 'وسیلے 38' اور 'پہلا پتھر' دونوں ہی سے ان کے نقطۂ نظر کا اظہار ہوتا ہے۔ یہ اظہار 'دلیش بھگت' میں اور بھی تیکھا ہے جو اسے کسی حد تک سیاسی کہانی کا رنگ دے دیتا ہے۔ آئیڈیولوجی جو

کتابوں میں لکھی ہوئی ہے، وہ آئیڈیولوجی محض ہے، اصل آئیڈیولوجی تو ہمارے بولنے اور سوچنے اور عمل کی ترجیحات میں لکھی ہوئی ہے۔ چنانچہ فکشن میں آئیڈیولوجی کی جگہ وعظ و تلقین یا بھاشن یا بیانات میں نہیں، یہ کرداروں اور سچویشن اور کرداروں کے برتاؤ میں در آتی ہے۔ ایسا ہی 'دلیش بھگت' میں ہوا ہے۔ بلونت سنگھ نے براہِ راست کچھ بھی نہیں کہا۔ بھرپور بیانیہ جو گندی بستیوں میں رہنے والوں کی سماجی نفسیات پر بھی ہے اور تحریکِ آزادی پر بھی۔ یعنی ایک طرف گرے پڑے لوگوں پر جو سماج کے Outcast یا حاشیائی کردار ہیں اور ان کے ساتھ ساتھ ان کھدر پوش اور ٹوپی بردار نام نہاد سیاست دانوں پر، استحصال جن کا شیوہ ہے۔ یہ ساری سچویشن گہرے مشاہدے اور جزئیات سے وضع کیے ہوئے نہایت موثر بیانیہ میں طنز کی تہ نشیں لہروں کے ساتھ جاری ہے حتیٰ کہ انجام تک پہنچتے پہنچتے راز بے نقاب ہو جاتا ہے اور کرداروں کی ریاکارانہ اصلیت اور پست ذہنیت سامنے آجاتی ہے— ٹیکنیک کی ایک خوبی یہ ہے کہ بیانیہ مسلسل نہیں ہے۔ آخری منظر میں گویا برش کی دو تین ہلکی گہری لکیریں سی ہیں، جن سے تاثیر بڑھ گئی ہے اور طنز کٹیلا ہو گیا ہے۔

بلونت سنگھ کا افسانوی فن غائب راوی کا فن ہے، لیکن 'دلیش بھگت' حاضر راوی کی کہانی ہے۔ افسانہ نگار نے اس کا خیال رکھا ہے کہ راوی فقط سچویشن بیان کرتا ہے تبصرہ نہیں کرتا۔ یہ ضروری نہیں کہ حاضر راوی خود افسانہ نگار ہو لیکن یہاں بلونت سنگھ نے تطبیق خود سے کی ہے، مرکزی کردار ایک ادھیڑ عمر کے سردار جی ہیں، جن کو 'چچا' کہا ہے ''میری ان سے کوئی رشتہ داری نہ تھی۔ بس ہمارے گاؤں کے رہنے والے تھے۔ والد سے بھی کچھ دعا سلام تھی۔ مجھ پر مہربان تھے اور قدرے بے تکلف بھی۔ میانہ قد، گندمی رنگ، کھچڑی داڑھی، دبلے پتلے مگر سخت ہڈی کے تقریباً 45 سالہ بزرگ۔'' اپنا تعارف یوں کرایا ہے ''میری عمر تقریباً بائیس برس کی تھی، قد ذرا نکلتا ہوا، چوڑا سینہ، سڈول بازو، مضبوط ہاتھ پاؤں، باوجود چار مرتبہ کوشش کرنے کے ایف. اے پاس نہ کر پایا تھا۔'' ایک شام چچا اچانک آئے اور بغیر تمہید کے بولے ''آج ذرا خاص کام ہے، تم کو میرے ساتھ چلنا ہوگا۔'' ''خاص کام کے لفظ سن کر میرا ماتھا ٹھنکا۔ میں نے سرہانے سے صفاجنگ (سکھوں کا ایک کلہاڑی نما ہتھیار)

اٹھایا اور اسے فرش پر ٹیک اٹھ کھڑا ہوا۔'' ''مسلمانوں کا محلّہ ہے... میاں لوگوں کا... اور پھر روپے کا معاملہ...'' یہ چچا کا ایک فرسودہ اور پرانا حیلہ تھا۔ راوی بتانا چاہتا ہے کہ اس طرح کی مہم پر چچا اکثر جایا کرتے تھے۔

یہاں بلونت سنگھ نے جو منظر کاری اور فضا سازی کی ہے، اس سے آزادی سے پہلے کا الہ آباد جیتا جاگتا اور سانس لیتا معلوم ہوتا ہے۔

''غبار اور دھند کے گہرے کفن نے شہر کو ڈھانپ رکھا تھا، بازاروں میں کان پڑی آواز سنائی نہ دیتی تھی۔ یکّہ والوں کے آوازے ان کی گالیاں اور قوالیاں— دور دھندلکے میں مسجد کے قریب، کسی گھر کی چھت پر سفید کبوتروں کی ٹکڑیاں ہوا میں پرواز کرتی دکھائی دے رہی تھیں۔

نکڑ پر بادشاہ خاں پٹھان کی چائے کی دکان تھی، اس جگہ سودخوار پٹھانوں کا اجتماع ہوتا تھا، بیٹھے چائے پیتے یا قہوہ اڑاتے۔

کچھ دور جانے کے بعد چچا مہکی پنواڑن کی دکان کے آگے جا کر رک گئے۔ مہکی کی عمر بتیس برس سے تجاوز کر چکی تھی۔ بدن کی بھاری، گورا رنگ، ناز و ادا کی کمی نہ تھی، بڑی بڑی آنکھیں میں بے تحاشہ کاجل، ہونٹوں پر مسّی کی دھڑی۔

مہکی سر پر آنچل کھینچ سنبھل کر بیٹھی اور پان لگاتے ہوئے کہنے لگی۔ ''اور وہ ہمرے لیے چُندری لان کو کہت رہے۔''

چچا سُنی اَن سُنی کر کے اس کے لال لال گالوں کی طرف للچائی ہوئی نظروں سے تاکتے ہوئے بولے ''اب لاؤ۔ دیوگی بھی نہیں!''

مہکی کچھ لجا گئی، اور ملامت آمیز نظروں سے چچا کی طرف دیکھنے لگی۔

بیانیہ اسی طرح جاری رہتا ہے جس سے کہانی کی معدیاتی فضا اور موڈ قائم ہو جاتا ہے۔ کئی گلیوں محلوں سے گزرنے کے بعد آخر کار چچا ایک ٹوٹے پھوٹے گھر کے آگے رکے۔ ٹھنڈ کے باوجود مجیدا ایک میلا کچیلا تہمد کمر سے لپیٹے تھا اور جسم پر صرف ایک چادر تھی۔ ''آیئے آیئے آکا! اندر چلے آیئے''۔ ٹاٹ کا گلا سڑا پردہ اٹھا کر دونوں اندر داخل ہو گئے۔

مجیدے اور چچا میں کانا پھوسی ہوتی ہے، مجیدا کہتا ہے ''کسم اللہ پاک کی،

پنجابی بابو جدھر حکم ہو لے آوں۔'' تھوڑی دیر میں مجیدا لڑکی کو لے کر آتا ہے عمر بمشکل تیرہ چودہ برس کی، گندمی رنگ، بڑی بڑی زرد آنکھیں، بال خشک، ہاتھوں اور کلائیوں پر میل، دبلی پتلی سہمی ہوئی ایک میلی سی چادر اوڑھے کھڑی تھی۔ مجیدا وضاحت کرتا ہے ''روج پوجا کرن جات ہے۔ میں نے سمجھایا کہ پوجا سے کا ملی چل پنجابی سے شادی کرادوں گا۔ گہنا کپڑا پہن مجا اڑانا... لونڈیا کا ہے، ہیرا سمجھو۔'' لڑکی نے زرد زرد آنکھوں سے مجیدے کی طرف دیکھا اور لمبی سسکی بھر کر خاموش ہوگئی۔
''ابھی جھینپتی ہے۔''

چچا ایک بھوجنالیہ میں اوپر کی ایک منزل پر ایک کمرے میں رہتے تھے۔ تین چار دن کے بعد راوی کا ادھر سے گزر ہوتا ہے۔ اندر سے باتوں کی بھنک سنائی دے رہی تھی۔ دراز میں سے جھانکتا ہے تو وہی لڑکی دکھائی دیتی ہے۔ چچا اس کے منہ پر ہاتھ رکھے ہوئے تھے۔ مجیدا آگے جھک کر کہہ رہا تھا۔ ''دیکھو بوت حرمجدگی کرے گی تو کاٹ کر پھینک دوں گا۔'' لڑکی انتہائی کرب کے عالم میں تھی... پھر پلنگ پر پٹخنے کی آواز آتی ہے

اس کے بعد

''مجیدا نہایت اطمینان کے ساتھ گورونانک صاحب کی تصویر کے پاس کھڑا بیڑی پی رہا تھا اور تصویر کو احترام کی نظروں سے دیکھنے میں مگن تھا۔'' ایک دو دن کے بعد آخری منظر ہے جہاں کہانی معراج کو پہنچتی ہے۔ اتوار کی چھٹی ہے، راوی اسٹیشن کے بک اسٹال سے رسالہ وغیرہ خریدنے کو نکلتا ہے جو گھر کے پاس ہے۔ اسٹیشن پر اس قدر بھیڑ ہے کہ تل دھرنے کو جگہ نہیں، لوگ نعرے لگا رہے ہیں۔ ''جواہر لال کی جے — مہاتما گاندھی کی جے — بھارت ماتا کی جے!!!'' جب جواہر لال بگھی پر آکر بیٹھ جاتے ہیں اور عقیدت مند ہاتھ جوڑے آگے بڑھتے ہیں تو معاً 'چچا' ہاتھ میں گیندے کا ہار لیے بھیڑ سے نمودار ہوتا ہے، اور متعدد بار پرنام کرنے کے بعد ہار پنڈت جی کے گلے میں ڈال دیتا ہے۔ مجید خاں بھی کھدر کا کرتا پہنے کانگریسی رضاکار کی حیثیت سے ادھر سے ادھر دوڑتا پھر رہا ہے۔ لوگ جب قومی کے جوش میں زور زور سے گا رہے ہیں: ''جھنڈا اونچا رہے ہمارا...'' چچا کی آواز سب

سے بلند ہے۔ جب جلوس مجیدے کے محلے کے پاس سے گذرتا ہے تو سڑک کے کنارے بھیڑ میں وہی میلی کچیلی لڑکی دکھائی دیتی ہے، وہی گرد آلود بال اور سہمی ہوئی زرد صورت! وہ پھٹی پھٹی آنکھوں سے 'جھنڈا' اونچا رکھنے والوں کو دیکھ رہی ہے!

گویا شرفِ انسانی کی شکست کا جو منظر 'ویہلے 38' میں ایک بیج ہے، اور 'پہلا پتھر' میں پیڑ بن کے ابھرتا ہے، 'دیش بھگت' میں سیاسی ابعاد کے ساتھ کھل کر سامنے آتا ہے۔ مذہبی ریاکاری یہاں بھی ہے یعنی استحصال جو معاشی بھی ہے اور جنسی بھی، مذہبوں، فرقوں اور طبقوں کے آر پار چلتا ہے۔ اس کا گھناونا گٹھ جوڑ مذہب سے بھی ہے اور سیاست سے بھی۔ مذہب ہو کہ سیاست دونوں سماج کے طاقتور مقتدرے ہیں اور چونکہ طاقت کو تقدس حاصل ہے، ان کی آڑ میں کمزور اور بے سہارا انسان کے شکار کا کھیل جاری رہتا ہے۔ میلی کچیلی لڑکی اور مجیدا دونوں معاشرے کے حاشیائی کردار ہیں جو پنجابی بابو کے ہاتھ میں کٹھ پتلیوں کی طرح ہیں— ''سرکار گلام حاجر ہے۔ کھدا کسم جَسن کرادوں گا جَسن۔'' یہ کہانی آزادی سے کچھ ہی پہلے کی ہے۔ بعد کو کیا کچھ نہیں ہوا۔ فنکار کی پہچان اسی سے ہوتی ہے کہ کبھی کبھی اس کی آنکھیں آنے والے واقعات کی جھلک برسوں پہلے دیکھ لیتی ہیں۔

'کالی تتّری' کے ساتھ ہم ایک بار پھر پنجاب میں داخل ہوتے ہیں، وہی گاؤں، قصبات اور کھلے کھیت کھلیان، وہی گلیاں محلے کچّے پکّے مکان شریہہ کی چھاؤں اور بہادر سکھ سردار۔ بلونت سنگھ کی سائیکی میں یہ سارا امیج اور مردانگی کا آرکی نقش جس طرح پیوست تھا، عین ممکن ہے کہ 'کالی تتّری' بھی رومان کے اسی قالب میں لکھی گئی ہو، لیکن جیسا کہ ہم دیکھیں گے اس سے معنویت دوسری برآمد ہوتی ہے۔ بگا سنگھ بھنبھوڑی اور کپورا سنگھ ٹھٹھے والا دونوں نہایت سرکش اور جری جوان ہیں، مضبوط گھوڑیوں پر سوار، جگا ڈاکو سے ملتے جلتے رومانی ہیرو۔ لیکن کہانی کا متن کچھ اور چغلی کھاتا ہے۔ ہر چند کہ یہ مردانگی اور بہادری کے پیکر ہیں، لیکن یہاں مردانگی کو کسی خیر، نیکی، محبت یا ارفع جذبے سے کچھ لینا دینا نہیں۔ یہ مردانگی، مردانگیِ محض ہے، اور اپنی تیغِ اصیل کی شکار! دوسرے لفظوں میں رومان کی فضا رکھتے ہوئے بھی یہ کہانی شکستِ رومان کی معنویت کو راہ دیتی ہے۔ اس کا جمالیاتی اثر اس کی فضا سازی میں

تو ہے ہی، اس المیے میں بھی ہے جس پر یہ منتج ہوتی ہے۔

'کالی تتری' پیراں دا ٹھٹھہ ایک چھوٹے سے گاؤں میں ڈاکہ اور ڈاکے کی منصوبہ بندی کی کہانی ہے۔ ڈاکے سے پہلے ایک واقعہ ہے جو اتنا ہی بہیمانہ اور پر تشدد ہے۔ پیراں دا ٹھٹھہ میں ایک ہی بندوق ہے جو یہاں کے کھاتے پیتے گھرانے 'ماہنہ' والوں کے پاس ہے۔ ایک سازش کے تحت ڈاکو بگا سنگھ بھنبھوڑی کے آدمی ٹھٹھہ کے مولا سے مل کر رات کے اندھیرے میں ماہنہ کے کھیتوں میں مولا کے بیل کو ہنکا کر اس کو گولی مار کر ہلاک کر دیتے ہیں۔ اگلے دن جھوٹی رپٹ درج کرا دی جاتی ہے کہ ماہنہ والوں نے غریب مولا کا بیل مار ڈالا ہے۔ پولیس گاؤں آ کر رام لال ماہنہ اور اس کے بیٹے ہیرا لال کو طلب کرتی ہے۔ جب نوجوان بیٹا جو پڑھا لکھا بھی ہے، اس جھوٹے الزام پر اعتراض کرتا ہے تو الٹے اس کی پٹائی کی جاتی ہے۔ مقصد ماہنہ والوں کی بندوق ضبط کروانا تھا، سو بندوق ضبط کر ہی لی جاتی ہے، مزید یہ کہ پولیس ماہنہ کے لڑکے کو بھی ساتھ لے جاتی ہے۔ لڑکے کو بچانے کی خاطر ماہنہ اقبالِ جرم کر لیتا ہے کہ بیل کو گولی اس نے ماری ہے، لیکن پولیس پر کوئی اثر نہیں ہوتا۔ مولا اور اس کے ساتھی خوش ہیں کہ دھائیں کرنے والی چڑیا پنجرے میں بند ہو گئی ہے اور اب ڈاکہ زنی کے لیے فضا صاف ہے۔

کپورا سنگھ ٹھٹے والا خونخوار ڈاکو تھا جو اپنی کالی گھوڑی کی وجہ سے گرد و نواح میں 'کالا تتر' کے نام سے مشہور تھا۔ ہفتہ بھر پہلے وہ چوری چھپے اپنی بہن سے ملنے کے لیے آیا اور یہ معلوم کر کے کہ سسرال سے لائے ہوئے زیوارت وہ کہاں پر رکھتی ہے، راتوں رات لوٹ گیا تھا، کالی گھوڑی پر کالا بھجنگ کپورا چٹان کی طرح لگتا تھا۔ بگا سنگھ بھنبھوڑی، کپورا سنگھ ٹھٹھہ اور ان کے ساتھیوں نے مولا اور اس کے آدمیوں کی مدد سے ڈاکہ ڈالنے کا منصوبہ بنایا۔ اتفاق سے اُس رات سخت آندھی آئی اور پیر کے ٹھٹے پر گہری تاریکی چھا گئی۔ بگا تار کی طرح لمبا تھا، اندر کو دھنسی ہوئی آنکھوں میں وحشی جانور کی سی چمک اور تجسس! ماہنہ والوں کا مکان گاؤں کے بیچوں بیچ تھا، منصوبہ زیوروں پر ہاتھ صاف کرنے، اور ماہنہ والوں اور پاس پڑوس کے دو تین گھروں کو لوٹ کر سلامت نکل آنے کا تھا۔ ہرنا کے پرے ساتھیوں کو تعینات کر دیا گیا،

جیالے چھتوں پر کود گئے اور کارروائی شروع ہوگئی۔ آندھی بھی زوروں پر تھی۔ کپورے نے ایک جوان کو دو نالی سمیت گھر کے پچھواڑے پیڑوں کے جھنڈ کے پاس تاک میں رہنے کے لیے کھڑا کیا۔ باقی لوگ اندر سامان سمیٹ رہے تھے کہ باہر سے دھائیں دھائیں گولیاں چلنے کی آواز آئی۔ اچانک بھگدڑ مچ گئی۔ مکان کے پچھواڑے جس نوجوان کی ڈیوٹی تھی، پیڑوں میں کھڑ کھڑاہٹ ہونے کی وجہ سے گھبرا کر اس نے پے در پے گولیاں داغ دیں۔ پورا گاؤں جاگ اٹھا ڈاکو بھاگ کھڑے ہوئے۔ کنوئیں تک پہنچے تو اندھا دھند لاٹھیاں برسنے لگیں۔ عین اس وقت بجلی چمکی، اور کپورے کی کالی گھوڑی کو پہچان کر کسی نے زور سے کہا 'کالا تتر' اور گھوڑی کی لگام پر جھپٹا مارا۔ گھوڑی ہنہنا کر پچھلے پاؤں پر اچھلی۔ سوار نے اپنی لمبے دستے والی کلہاڑی اوپر اٹھائی ہی تھی کہ ایک چھوٹی چمکی اور کپورے کی آنتیں ادھیڑتی ہوئی نکل گئی۔ کپورا بل کھا کر اوندھے منہ زمین پر گرا۔ پیٹ سے خون کا فوارا چھوٹا اور گاڑھا سرخ خون زمین پر بہنے لگا۔

اس کی ایک توجیہ یہ ہوسکتی ہے کہ کارخانۂ قدرت نیکی کے قانون پر قائم ہے۔ بالادستی صدق اور خیر ہی کو حاصل ہوتی ہے۔ چنانچہ کپورا کیفرِ کردار کو پہنچتا ہے۔ بظاہر یہ منطق رومان کی ہے۔ لیکن کہانی کے متن کے تجزیے سے یہ منطق شکست ہو جاتی ہے، کہانی میں ڈاکہ زنی کی جو جزئیات ہیں، کپورا سنگھ، بگا سنگھ، سوداگرا، اور دوسرے ڈاکوؤں کی مردانگی اور بہادری کا جو بیان ہے اس سے ڈاکے کے ارتکاب کی نفسیات گویا تقدس کے ہالے میں آجاتی ہے اور نیک و بد کی تفریق معدوم ہو جاتی ہے۔ یہ مردانگی، مردانگیِ محض ہے جو شرف سے نہیں بہیمیت سے عبارت ہے، جو خود اپنے آپ کو نگل جاتی ہے اور بالآخر اپنے ہی ہاتھوں اپنی شکست کو پہنچتی ہے۔

جیسا کہ ہم نے دیکھا اس شق کی کہانیوں میں رومان نہیں شکستِ رومان کا منظر ہے۔ ان میں آدرشوں کا تصادم اور کشاکش ہے، اور ان آدرشوں کو پامال کیا جاتا ہے۔ یہ انسانی فطرت کی کجی، کمینگی، پستی اور بہیمیت کی کہانیاں ہیں جن میں الم ناکی اور درد، تباہی و استحصال کا پہلو نمایاں ہے۔ 'وتیلے 38' میں سردار بدھ سنگھ مذہبی ریاکاری کی آڑ میں کسبِ زر کرتا ہے۔ 'پہلا پتھر' میں چمن، جل ککڑ، کلدیپ سب منفی

کردار ہیں اور جنسی استحصال کے عامل ہیں۔ 'دیش بھگت' میں چچا، مرکب ریاکار ہے، مذہبی ریاکار بھی، جنسی ریاکار بھی اور سیاسی ریاکار بھی، 'کالی تتری' میں بگا سنگھ، کپورا سنگھ، سوداگرا اور ان کے تمام ساتھی انسانی شرف کے نہیں، اس کے دوسرے رُخ یعنی بہیمیت کے مظہر ہیں۔ غرضیکہ بلونت سنگھ کی اس نوع کی کہانیوں میں انسانی فطرت کا گھناؤنا پہلو زیادہ ابھرتا ہے اور درد اور دکھ کی ٹیس اٹھتی ہے۔ ماہرانہ کردار تراشی، فضا سازی اور مکالموں کی برجستگی سے جو مضبوط بیانیہ متشکل ہوا ہے، اس میں گہری دردناکی، اور اثر پذیری ہے جس کے جمالیاتی ترفع سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔

4

اس آخری یعنی چوتھی شق میں ان کہانیوں کو شامل کیا گیا ہے جو شہری زندگی سے متعلق ہیں۔ یہ عام چھوٹے موٹے انسانوں کی کہانیاں ہیں جو بلونت سنگھ کی فنکاری کی ایک جہت ہونے کی وجہ سے اہمیت رکھتی ہیں۔ ان میں آرکی نقش یا دیوقامت انسانوں والی کوئی بات نہیں، نہ ہی اعیان و اقدار کی عظمت یا ان کی شکست کا منظر ہے، البتہ سیدھے سادے انسانوں میں کچھ خصائص یا کوئی پہلو ایسا دیکھا دکھایا گیا ہے کہ ان کی عمومیت خصوصیت میں بدل گئی ہے۔ شق چار کی بحث کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے، پہلے حصے میں ان کہانیوں کا ذکر ہے جن میں شہری زندگی کے سامنے کے کردار ہیں جن میں کوئی نہ کوئی خاص نکتہ ہے۔ دوسرے حصے میں ان کہانیوں کو لیا گیا ہے جن کا موضوع خواہ کچھ ہو، ان کے بین السطور سے کھلتا ہے کہ ان کا حاوی محرک جنسی جذبہ ہے۔ واضح رہے کہ بظاہر یہ عام انسانوں کی کہانیاں ہیں لیکن عام کہانیاں نہیں۔ ان میں سے بعض کا شمار بلونت سنگھ کی بہترین کہانیوں کے ساتھ کیا جاسکتا ہے، اور وجہ ان کا ہنرمندانہ بیانیہ ہے، جس نے روزمرہ کے کرداروں اور واقعات میں زندہ رہنے والی کوئی نہ کوئی کیفیت پیدا کر دی ہے۔

'گمراہ' بارہ تیرہ برس کے لڑکے کی کہانی ہے جو اکثر کلاس سے غائب ہو جاتا ہے۔ اس کا ٹیچر باپ سے شکایت کرتا ہے کہ تمھارا بیٹا ''گم راہ'' ہو رہا ہے۔ فکرمند باپ اگلے دن چپکے چپکے بیٹے کا تعاقب کرتا ہے اور دیکھتا ہے کہ بیٹا بازی گروں اور

نٹوں کا تماشا دیکھنے کے بعد سپیروں کا کھیل دیکھتا ہے، پھر پہاڑی ندی پار کر کے کیکڑوں کے شکار کا مزہ لیتے ہوئے چائے کے باغات میں جا نکلتا ہے جہاں سے آگے برف پوش چوٹیوں کا نیلگوں غبار چھایا ہوا ہے۔ باپ کو محسوس ہوتا ہے کہ دفتری معمولات اور کاروباری زندگی میں گھرے ہونے کی وجہ سے زندگی اور اس کی جس زندہ فطری روح سے وہ کٹ چکا تھا، زندگی کی وہ حرارت بیٹے کی پور پور میں تھی۔ وہ سوچتا ہے کہ فطرت سے بیگانہ ہو کر گمراہ وہ خود ہوا ہے بیٹا نہیں۔ اس کے اندر خواہش پیدا ہوتی ہے کہ کاش کسی دن پھر دفتر سے بھاگ کر ساری دنیا کو ٹھینگا دکھا کر وہ بھی آوارہ گردی کرے۔ زندگی کی روٹین یا یکسانیت یا کاروباری بھاگ دوڑ میں فطرت یا زندگی کے لطف و مسرت سے ہمارا جو رشتہ ٹوٹ جاتا ہے یا ہمارے حواس اس معصومیت یا نشاط کے تئیں جس طرح کند ہو جاتے ہیں، یہ کہانی اس معنویت کو نہات چابکدستی سے ابھارتی ہے۔ اس کہانی میں فطرت کے حسن کا جو بیان ہوا ہے اس سے کہانی کی معنویت قائم کرنے میں بہت مدد ملی ہے۔

'نہال چند' بھی مزے کی کہانی ہے جس میں نہال چند کی موہنی اور بے ریا شخصیت دل کو جیت لیتی ہے، اور اس کی زندہ دلی اور شوخی قاری کے دل میں کھُب جاتی ہے۔ نہال چند پچاس پچپن برس کا گدا سا خوش مزاج شخص ہے، یوگ راج بیس بائیس برس کا جوان۔ جب یوگ راج کی پرانی کتابوں کی دکان ناکام ہو جاتی ہے اور کوئی دوسرا کام جم نہیں پاتا تو وہ اپنے پرانے واقف کار نہال چند کے پاس پہنچتا ہے، جس کی فوٹو گرافی کی دکان تھی۔ نہال چند ہنسی مذاق کا دلدادہ تھا، لمبی لمبی مونچھیں، چمکتی ہوئی آنکھیں، اکہرا بدن، چھوٹا قد، کھانے پینے اور گپ شپ کا شوقین، بات بات پر لا استاد ہاتھ۔ لیکن تنخواہ پر معاملہ نہ ہو سکا، مجبوراً یوگ راج نے اپنے دوست مکھن رائے پسر پھگا مل اینڈ سنز سے مدد لے کر وہیں رابن روڈ پر نہال چند کی دکان سے پچاس ساٹھ قدم پر فوٹو گرافی کی اپنی دکان کھول لی۔ دونوں میں چہلیں ہوئیں اور بالآخر نہال چند جو پہلے چالیس روپیہ ماہوار دینے کو تیار نہیں تھا اب پچاس پر مان گیا۔ نہال چند عجیب بے نیاز اور مست آدمی تھا، کام بھی وقت پر نہ دیتا، البتہ گاہکوں کو چکنی چپڑی باتوں سے خوش کر دیتا، بار بار سر تسلیم خم کرتا اور 'جی بندہ

پروز... ’جی بندہ پرور، کی رٹ لگائے رہتا۔ نہال چند کی جیب جب گرم ہوتی تو وہ ترنگ میں ہوتا۔ دکان کے چبوترے پر بیٹھ کر گنا چوسنے میں مصروف رہتا یا سنگترے کی پھانکیں کھاتا۔ اس کا بیٹا کالج میں کئی سال سے بی اے میں تھا۔ بی اے پاس نہ ہونے کی وجہ یہ نہ تھی کہ وہ فیل ہوتا رہا بلکہ اس نے کبھی امتحان ہی نہیں دیا تھا۔ نہال چند اسے ''ننھا'' کہہ کر بلاتا۔ ''اچھا تو ننھے، اب کے امتحان مت دے، اپریل میں تو گرمی بھی ہو جاتی ہے۔ آخر جلدی بھی کیا ہے، پھر دے دیں گے۔'' نہال چند کا جب بھی موڈ ہوتا وہ دن بھر دکان سے غائب رہتا۔ ایک دن یوگ راج نے بائسکوپ کا پروگرام بنایا، لیکن نہال چند کو نہ آنا تھا نہ آیا۔ معلوم ہوا کہ حضرت فوج والی میم صاحب کے ساتھ جو فوٹو بنوانے آتی تھی سارا دن گھوڑدوڑ کے میدان میں بازی لگاتے رہے۔ آخر یوگ راج نے تنگ آکر دکان چھوڑ دی۔ کسی نے نہال چند سے پوچھا، کیا ہوا۔ کہا، میں نے اسے نکال دیا ہے۔ یوگ راج نے لاہور چھوڑ بمبئی جانے کی ٹھانی۔ نہ جانے نہال چند کو کیسے معلوم ہوگیا۔ وہ الوداع کہنے کے لیے پلیٹ فارم پر آپہنچا، اور گاڑی چلنے لگی تو جھٹ چھوٹی سی پوٹلی آگے بڑھاتے ہوئے کہنے لگا ''لو اس میں آلو کے پراٹھے ہیں، اچار بھی ہے اور پیاز بھی... بھوک لگے گی کھا لینا۔'' اور اس کے لبوں پر وہی شوخ مسکراہٹ کھیلنے لگی، اور سفید شلوار، طرے دار پگڑی میں گڈا سا نہال چند الوداعی رومال ہلانے لگا۔ بلونت سنگھ کو خوش طبعی سے فطری لگاؤ تھا، من موجی، مست مولا، کھانے پینے کا رسیا، زندگی کے گرم و سرد سے بے نیازانہ گزرنے اور معمولات کو موج مستی میں نبھانے اور خوش باش رہنے والا نہال چند، ہر چند کہ ایک معمولی آدمی ہے، لیکن اس کی خوش طبعی اس کو دلچسپ اور یادگار بنا دیتی ہے۔ یہ کہانی گویا خوش طبعی اور خوش باشی کے تئیں بلونت سنگھ کا خراجِ تحسین ہے۔

’خوددار‘ بھی اسی نوع کی چھوٹی سی کہانی ہے، ایک عام انسان کے کسی غیر عام پہلو کی۔ نہال چند میں جس طرح توجہ طلب خوش طبعی تھی، یہاں مسئلہ خود داری کا ہے یا اس رویے کا جو خودداری کو ڈھال بناتا ہے۔ راوی ایک انجینئر ہے جو بہار میں زلزلے کے بعد بحیثیت آفیسر کام کر رہا ہے۔ رگھوناتھ کو اس نے اس کی عمر اور

ضرورت مند ہونے کی وجہ سے ملازمت دی ہے۔ وہ نہایت ایمان داری اور ذمہ داری سے اپنا کام کرتا ہے اور راوی کو اس پر بھروسا ہے۔ رگھوناتھ ویسے ایک متمول شخص تھا۔ اس نے اپنے بچوں کو اعلیٰ تعلیم دلوائی۔ لیکن زلزلے میں سب برباد ہوگیا۔ اب اس کے گھر میں نیم پاگل بیوی، بیوہ بہن اور اس کا تین سالہ پوتا رہ گئے تھے۔ بڑالڑکا دق سے مر گیا، بچی کھچی پونجی اس پر اٹھ گئی۔ ایک دن وہ راوی سے کچھ کہنے کے لیے سارا دن فرصت کا انتظار کرتا رہا۔ آخر شام کو جب راوی نے اصرار کر کے پوچھا تو رگھوناتھ نے ہچکچاتے ہوئے کہا ''میں بہت شرمسار ہوں... مجھ کو ایک روپیہ درکار ہے۔'' دھیمی آواز میں اس نے وضاحت کی ''شاید آپ کو یاد ہوگا۔ آپ نے ایک دفعہ مجھ سے ایک روپیہ لیا تھا، ساڑھے تین مہینے پہلے...''

''امید ہے آپ بھولے نہیں ہوں گے...'' راوی حیران ہوتا ہے کیونکہ اس کو یاد تھا کہ اس نے وہ روپیہ اسی شام کو لوٹا دیا تھا۔ رگھوناتھ شرم سے پانی پانی ہو رہا تھا جیسے زمین میں گڑا جا رہا ہو۔'' آپ سے کیا چھپانا، کل سے گھر پر روٹی نہیں پکی... آٹا ختم ہے کسی کے آگے ہاتھ پھیلانے کی میری عادت نہیں۔ بس یہ تھی اصل بات. ورنہ ایک روپے کی حیثیت ہی کیا... میں ہرگز یاد نہ دلاتا۔'' راوی اس کا ہاتھ تھام لیتا ہے اور پوچھتا ہے کہ اس کو کتنے روپوں کی ضرورت ہے، تاکہ وہ اس کی مدد کر سکے۔ لیکن رگھوناتھ مزید روپے لینے کے لیے تیار نہیں ہوتا۔ اس نے زندگی بھر نہ کسی کے آگے ہاتھ پھیلایا تھا، نہ کبھی زندگی میں اُدھار لی تھی۔ اب آخری عمر میں اپنے اصول سے گرنا نہیں چاہتا تھا۔ راوی چپکے سے ایک روپیہ نکال کر دیتا ہے جسے رگھوناتھ مٹھی میں بھینچ لیتا ہے۔

ایسی کہانیوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ بلونت سنگھ انسانی نفسیات کی باریکیوں میں اترنے کا حوصلہ رکھتے تھے۔ بیانیہ کو وضع کرتے ہوئے اور کرداروں کو تراشتے ہوئے بلونت سنگھ نے انسانی نفسیات کو کبھی نظر انداز نہیں کیا، اور کہیں کہیں تو ایسا نکتہ پیدا کیا ہے کہ روزمرہ کی بے کیف اور روٹین زندگی میں کوئی ایسا پہلو سامنے آگیا ہے، یا کوئی ایسی معنویت پیدا ہوگئی ہے کہ نہ صرف کہانی دلچسپ ہوگئی ہے بلکہ کردار بھی یادگار ہوگیا ہے۔

اب آیئے ان کہانیوں کی طرف جن کا حاوی محرک جنسی جذبہ یا اس کا فقدان یا اس کی عدم تکمیل کا احساس ہے۔ ہمارے نزدیک ایسی پانچ کہانیاں قابلِ ذکر ہیں، یعنی 'پیپرویٹ' 'سمجھوتہ' 'دیمک' 'کٹھن ڈگریا' اور 'سورما سنگھ'۔ واضح رہے کہ اس نوع کی زیادہ تر کہانیاں شہری زندگی بلکہ متوسط یا نچلے متوسط طبقے کی شہری زندگی سے تعلق رکھتی ہیں۔ یہاں کسی اخلاقی یا سماجی قدر کو آدرشیانے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا بلکہ آدرش جو بھی ہیں، ان کہانیوں میں ان کا دوسرا رخ سامنے آتا ہے، یعنی ڈھکا چھپا رُخ۔ متوسط طبقے کی مخصوص ملمع سازی کے پیش نظر آدرش برائے گفتگو تو خوب ہیں، لیکن عمل بالعموم ان سے گریز کی راہ نکالتا ہے۔ ان میں سے صرف ایک کہانی یعنی ''سورما سنگھ'' سکھ ثقافتی خلقیے میں رچی بسی ہے باقی کہانیاں عمومی معاشرتی نوعیت کی ہیں۔

'سورما سنگھ' بھی 'گرنتھی' کی طرح عام ڈگر سے یکسر ہٹی ہوئی ہے، اس کی واردات بھی تمام و کمال گوردواروں کی ہے، جیسے وہاں ارتکاز گرنتھی پر ہے، یہاں مرکزیت ایک گرے پڑے حاشیائی کردار سورما سنگھ کو حاصل ہے۔ البتہ نکتہ یہاں ڈھکے چھپے جذبات کا ہے، جس کی تعبیر مرد یا عورت دونوں کے نقطۂ نظر سے ہوسکتی ہے۔ اس گوردوارے میں پہاڑ پر گھومنے کے لیے آئے ہوئے لوگ جن کو کہیں جگہ نہیں ملتی چند روز کے لیے ٹھہر جاتے ہیں۔ لیکن سورما سنگھ کا چونکہ کوئی ٹھکانہ نہیں، وہ گوردوارے ہی میں اِدھر اُدھر بسیرا کر لیتا ہے اور کھانا اس کو لنگر سے مل جاتا ہے۔ ''جس طرح مسلمانوں میں اندھے شخص کو حافظ جی کہا جاتا ہے اور ہندوؤں میں سورداس، اسی طرح سکھوں میں اسے سورما سنگھ کہتے ہیں۔'' سورما سنگھ نہ سورما یعنی طاقتور تھا نہ مضبوط، بلکہ چھوٹے قد کا بے ہنگم سا شخص تھا، چہرے پر چیچک کے داغ، آنکھوں میں سفیدی، منہ تقریباً کھلا رہتا تھا اور بالوں کا بڑا سا جوڑا پگڑی میں سے گرتا ہوا دکھائی دیتا تھا۔ جب جب سورما سنگھ موڈ میں ہوتا، زندگی کی ناپائیداری پر لیکچر جھاڑ دیتا، پھر شلوکوں، دوہوں یا بلھے شاہ کی کافیوں سے جیسا موقع ہوتا سماں باندھ دیتا۔ لیکن گوردوارے کے نہنگ سکھ جن کے ذمّے گوردوارے کے لنگر کا کام تھا، ان میں اور سورما سنگھ میں نوک جھونک ہوتی رہتی تھی۔ سورما سنگھ بھی سرشام بھنگ

سے کچھ دور تختے پر بیٹھ جاتا اور ان کو ہدایتیں دیتا رہتا۔ نہنگ کہتے کہ عورت کے معاملے میں سورما سنگھ بڑا گھاگ ہے۔ عورتیں جہاں کپڑے دھونے کے لیے جمع ہوتی ہیں، سورما سنگھ کسی نہ کسی بہانے سے وہاں جا نکلتا، عورتوں کی باتیں سننے کا اسے بڑا شوق تھا، یا انجانے میں کسی پر گر پڑتا یا چھو لیتا۔ ایک دن غیر معمولی شور ہوا اور کچھ لوگوں نے سورما سنگھ کو پکڑ کر خوب پیٹا۔ ساتھ والے کمرے میں ایک شادی شدہ نوجوان عورت، اور اس کے ماں باپ بھائی بہن ٹھہرے ہوئے تھے۔ باقی کمرے چونکہ رکے ہوئے تھے انھوں نے سورما سنگھ کو اپنے کمرے کے ایک گوشے میں جگہ دے رکھی تھی۔ اس روز جب دوسرے لوگ اِدھر اُدھر تھے تو سورما سنگھ نے عورت سے باتوں باتوں میں دریافت کیا کہ اس کی عمر کیا ہوگی۔ اسی پر ہنگامہ کھڑا ہوگیا۔ سورما سنگھ کی پگڑی اس کے گلے کا ہار ہو رہی تھی، گال طمانچوں سے دہک رہے تھے، مسوڑوں سے خون نکل آیا تھا۔ عورت ایک طرف بیٹھی تھی، گندم گوں گلاب جامن سی، مدھ بھری کامنی آنکھیں۔ سورما سنگھ مار کھانے میں بہت ماہر تھا، جب سب مار چکے تو سورما سنگھ نے عورت کے دونوں پاؤں پکڑ لیے اور پیشانی اس پر رکھ دی۔ عورت کے بھائی نے سورما سنگھ کو بالوں سے پکڑ کر پرے دھکیل دیا۔ عورت بڑے ٹھسے سے پلنگ پر پاؤں لٹکائے بیٹھی رہی۔ 'گیانی جی' بھی جب ڈانٹ چکے تو سورما سنگھ نے عورت کے پاؤں پھر سے پکڑ لیے اور انھیں نرمی سے سہلاتے ہوئے اپنا گرم گرم رخسار ان پر رکھ دیا اور بلھے شاہ کی کافیوں کی آواز میں مبہم سے الفاظ کہے۔ عورت کا بھائی سورما سنگھ کو ہٹانے کے لیے جھپٹا تو عورت بولی — ''رہنے دیجیے بھائی صاحب، بے چارہ سورما سنگھ ہے۔''

کہانی کی فضا میں، کرداروں میں یا واقعات میں کہیں کوئی غیر معمولی بات نہیں، لیکن کہانی اپنا مزاج اور کیفیت رکھتی ہے۔ اس میں ایک اندھے شخص کے ڈھکے چھپے جذبات تو ہیں ہی جس کی آنکھیں اس کے ہاتھوں یا کانوں میں ہیں یا جو پوری کیفیت چھونے سے کشید کر لیتا ہے، لیکن اس میں عورت کا رویہ بھی خالی از معنویت نہیں۔ اس کا بھائی اور دیگر تمام لوگ سورما سنگھ کو زد و کوب کرتے ہیں، برا بھلا کہتے ہیں، لیکن وہ بے اعتنائی سے بیٹھی رہتی ہے گویا وہ نہ خفا ہے نہ خوش۔ اور

جب روتا ہوا سور ما سنگھ اس کے پاؤں پکڑ کر ان پر اپنا رخسار رکھ دیتا ہے تو وہ اپنے بھائی کو ٹوکتی ہے کہ رہنے دیجیے بے چارے کو کچھ نہ کہیے۔ یوں گویا یہ کہانی سور ما سنگھ کی ہوتے ہوئے بھی سور ما سنگھ کی نہیں۔ ایک ہی جملے میں بلونت سنگھ نے عورت کے جنسی رویے کے دوہرے پن کی طرف جو معنی خیز اشارہ کیا ہے، بغیر اعلیٰ درجے کی فنکاری کے ممکن نہ تھا۔

'پیپرویٹ' 'سمجھوتہ' اور 'دیمک' روزمرہ زندگی کی دلچسپ کہانیاں ہیں۔ 'پیپرویٹ' میں ایک نوجوان جوڑا ہے نیا نیا شادی شدہ۔ شوہر کو نوجوان بیوی کی اس بات سے چڑ ہے کہ اس کے دفتر چلے جانے کے بعد بیوی کھڑکی کھول کر نہ بیٹھا کرے کہ سامنے کے فلیٹ سے کالج کے لڑکے تاکتے ہیں۔ شوہر جتنا چڑتا اور بیوی کو ٹوکتا ہے، بیوی کو اتنی ہی تسکین ہوتی ہے کہ کوئی دیکھتا ہے تو دیکھا کرے، اس کا کیا جاتا ہے۔ شوہر بہانے بہانے سے جھگڑا کرتا رہتا ہے بیوی ٹال جاتی ہے، شوہر کو اپنی بے بسی پر بہت غصہ آتا ہے، چنانچہ کھسیانا ہو کر وہ طے کرتا ہے کہ بیوی سے انتقام لے اور گھر چھوڑ کر چلا جائے۔ رات کو جانے لگتا ہے تو بیوی کے نام خط لکھتا ہے کہ اس سے تنگ ہو کر گھر چھوڑ کر جا رہا ہے۔ بیوی پر الوداعی نگاہ ڈالنے کے لیے سونے کے کمرے کی طرف جاتا ہے، تو دیکھتا ہے رضائی کھسک کر نیچے آرہی تھی اور کھڑکی سے آنے والی چاندنی میں وہ بہت حسین لگ رہی تھی۔ اس سے رہا نہیں جاتا، بوسہ لینے کے لیے جھکتا ہے تو بیوی کی مدماتی آنکھیں وا ہوتی ہیں اور وہ اسے پکڑ کر جوتوں سمیت رضائی کے اندر کھینچ لیتی ہے۔ نوکر کی آواز آتی ہے سامان تانگے میں رکھ دیا ہے۔ بیوی نیند میں ڈوبی ہوئی آواز میں کہتی ہے سامان اتار کر اوپر لے آؤ۔

نئی نئی شادی کے بعد عورت مرد کے جذبات میں جو اتار چڑھاؤ آتا ہے، مرد جس طرح عورت پر تصرف جمانا چاہتا ہے یا بات بات پر شک وشبہ کا شکار ہوتا ہے، یا خود اعتمادی کی کمی یا احساسِ کمتری کی بنا پر کھسیانے پن کا مظاہرہ کرتا ہے اور عورت اکثر و بیشتر ایک پُرسکون اعتماد سے اس کو جھیلتی اور سلجھاتی ہے، یہ چھوٹی سی کہانی اس کی خوبصورت تمثیل ہے۔

'سمجھوتہ' اور 'دیمک' بھی اسی نوع کی دلچسپ کہانیاں ہیں۔ 'سمجھوتہ' میں ایک میاں بیوی جس فلیٹ میں منتقل ہوتے ہیں، وہیں سامنے کچھ شوخ نوجوان طلبا رہتے ہیں۔ فلیٹ کی نشست اس طرح کی ہے بیوی لاکھ بچنے کی کوشش کرے، گھر کا کام کاج کرتے ہوئے وہ لڑکوں کی نگاہ میں رہتی ہے اور جب جب لڑکوں کو موقع ملتا ہے وہ چہلیں کرتے ہیں، جملے چست کرتے ہیں اور کبھی کبھی ایک آدھ گانے کا بول بھی ہو جاتا ہے۔ تنگ آکر بالآخر وہ عورت ایک دن تن کر کھڑی ہو جاتی ہے اور لڑکوں کو سخت سست سناتی ہے۔ اس دن کے بعد پڑوس میں مردنی چھا جاتی ہے، سب شوخی خوش وقتی غائب ہو جاتی ہے۔ رفتہ رفتہ خود عورت کی طبیعت الجھنے لگتی ہے، اسے عجیب کمی سی محسوس ہوتی ہے، گویا اس کی کشش ختم ہوگئی یا وہ بوڑھی ہوگئی ہو۔ چنانچہ وہ میاں سے کہتی ہے، گھر بدل لیں، میں یہاں نہیں رہ سکتی۔

اس کہانی میں اور 'پیپرویٹ' میں جو ربط ہے وہ ظاہر ہے۔ تاک جھانک، چھیڑ چھاڑ، غمزہ وادا، شیوۂ حسن کے اطوار میں سے ہیں۔ یہ شباب کے لوازمات میں سے ہیں، ادھیڑ عمر تک پہنچتے ہوئے جنسی جذبہ یکسانیت کی پٹری پر چلتا ہوا جس یک گونہ بے کیفی کا شکار ہوتا ہے اور عجیب عجیب شکلیں اختیار کرتا ہے، وہ مسائل الگ ہیں۔ بلونت سنگھ کے بیانیہ میں اس معنیے نے بہت ہی ہنرمندانہ وضع اختیار کی ہے۔ اس سلسلے کی دو کہانیاں بالخصوص لائقِ ذکر ہیں، 'دیمک' اور 'کٹھن ڈگریا'۔ 'دیمک' کی حیثیت تمثیل کی ہے، یہی تھیم 'کٹھن ڈگریا' میں صحیح معنوں میں پوری فنکاری سے قائم ہوئی ہے۔ 'دیمک' میں مسئلہ جنسی زندگی میں معمول اور یکسانیت کا ہے جو حواس کو کند اور جذبات کو تازگی سے عاری کر دیتے ہیں۔ 'دیمک' دراصل روٹین اور روزمرہ کی بے کیفی کا وہ روگ ہے جو زندگی کی تازگی اور تصورِ حسن اور جنسی کشش کو چاٹ جاتا ہے۔ رینو ایک ایسی ہی بیوی ہے جو دن رات گھر گرہستی میں شوہر کی دلدہی اور بچوں کی خدمت میں لگی رہتی ہے، اور رفتہ رفتہ اپنے آپے سے بے نیاز ہو جاتی ہے۔ شوہر راتوں کو دیر دیر سے آتا ہے تو وہ چپ چاپ سوچتی ہے کہ کیا وہ واقعی اس کو دودھ پیتی بچی سمجھتا ہے؟

'دیمک' میں ادھیڑ عمر کی جس جنسی بے کیفی اور یکسانیت کا فقط سرسری بیان

ہے، 'کٹھن ڈگریا' میں وہ بھرپور معنویت کے ساتھ سامنے آتی ہے اور پرت در پرت کئی گرہیں کھولتی ہے۔ یہ ایک طرح سے نسوانیت کی کہانی بھی ہے۔ بظاہر یہی معلوم ہوتا ہے کہ عامل مرد ہے، لیکن دوسرا رخ یہ ہے کہ عامل عورت بھی ہوسکتی ہے۔ یکسانیت اور معمولہ زندگی کا روٹین جو مرد کے جذبات کو کند کر دیتا ہے، فقط مرد ہی کا مسئلہ نہیں، عورت کا مسئلہ بھی ہے۔ اصل معاملہ کلچر کا ہے جو 'ذکر مرکزیت' پر مبنی ہے، اس لیے جنسی زندگی کا عامل مرد کو تسلیم کر لیا گیا ہے ورنہ عورت بھی عامل ہے۔ ضروری نہیں کہ بلونت سنگھ نے اسے نسوانیت کے نقطۂ نظر ہی سے لکھا ہو۔ اس نے تو اپنی فنکارانہ بصیرت کی روشنی میں ایک بیانیہ تشکیل دیا۔ لیکن چونکہ عورت کے جذبات سے بھی اس میں انصاف کیا گیا ہے یا اتفاقاً یہ انصاف ہوگیا ہے، ہماری رائے میں 'کٹھن ڈگریا' اس پایے کی کہانی ہے کہ بطور نسوانیت کی کہانی بھی اسے خاص درجہ دیا جائے۔ ضمناً یہ اشارہ بھی ضروری ہے کہ بلونت سنگھ کی جنسی کہانیاں بالخصوص 'کٹھن ڈگریا' بھی چونکہ توقعات کو رد اور آدرشوں کو پاش پاش کرتی ہیں، نوعیت کے اعتبار سے یہ بھی سنگین اور تلخ حقیقت کی یعنی شکستِ رومان کی کہانیاں ہیں نہ کہ آدرشی ہیرو پرستی یا رومان سازی کی۔

'کٹھن ڈگریا' بھی 'گرنتھی' یا 'سورما سنگھ' کی طرح نہایت گٹھی ہوئی کہانی ہے جس میں ایک لفظ بھی فاضل نہیں اور بیانیہ میں بہاؤ بھی غضب کا ہے۔ رکھی رام ادھیڑ عمر کا بزنس مین ہے۔ شادی کو کئی برس گزر گئے۔ تین بچوں کا باپ ہے۔ بیوی شانتا خوبصورت ہے، لیکن پہلی سی کشش باقی نہیں رہی۔ بیج ناتھ، رکھی رام کا دوست ہے جس کو مکان دلوانے میں رکھی رام نے مدد کی تھی۔ بیج ناتھ کی بیوی کامنی رفتہ رفتہ رکھی رام کے لیے کشش کا باعث بن جاتی ہے، دونوں گھروں میں خاصے مراسم پیدا ہوجاتے ہیں، اور ایک دوسرے کے یہاں آنا جانا بھی شروع ہو جاتا ہے۔ ایک دن رکھی رام کو کاروبار کے سلسلے میں سفر پر جانا ہے۔ وہ بیوی کو فون کر دیتا ہے کہ سامان تیار کردے، رات کی گاڑی سے وہ دہلی چلا جائے گا۔ لیکن دہلی سے اطلاع ملتی ہے کہ جس شخص سے ملنا تھا وہ خود لاہور آ رہا ہے۔ رکھی رام گھر پہنچ کر بیوی کو بتاتا ہے کہ سفر تو ملتوی ہوگیا ہے لیکن رات کا کھانا وہ باہر ہی کھائے گا۔ جلدی سے نہا دھو

تیار ہو کر وہ نکل جاتا ہے۔ عبداللہ سگریٹوں کا وہ بہت مداح تھا جب خوش ہوتا تو عبداللہ ضرور پیتا۔ بیج ناتھ کے گھر پہنچتا ہے تو خود بیج ناتھ کہیں جانے کی تیاری میں ہے۔ رکھی رام کہتا ہے کہ میں تو یونہی ادھر چلا آیا تم کہیں جا رہے ہو تو چلو، پھر سہی۔ لیکن بیج ناتھ اس کو روکتے ہوئے کہتا ہے کہ اتنی دور سے آئے ہو تو تھوڑی دیر کو رکو، میری کہیں دعوت ہے، زیادہ سے زیادہ ایک گھنٹے میں لوٹ آؤں گا۔ میری واپسی تک تم کھانا بھی یہیں کھالو۔ میں بس چٹکی بجاتے میں آتا ہوں پھر تاش جمے گی۔ اس کے بعد کا منظر بلونت سنگھ کے لفظوں میں:

''ڈیوڑھی کا دروازہ بند کر کے کامنی بیٹھک کی کھڑکی کے قریب آ کھڑی ہوئی۔ وہ وہاں چپ چاپ کھڑی شوہر کو گلی کے نکڑ سے غائب ہوتے ہوئے دیکھتی رہی اس اثنا میں رکھی بھی چپکے سے دیوار سے لگ کر اس کے قریب کھڑا ہوگیا تھا۔ کچھ دیر کامنی سنسان گلی کی جانب دیکھتی رہی۔ پھر اس کا ہاتھ اوپر اٹھ کر بجلی کے بٹن کی طرف بڑھا اور دوسرے لمحے میں بجلی کا بلب بجھ گیا اور فرش پر بچھی ہوئی دری پر کھڑکی میں سے آتی ہوئی چاندنی پھیل گئی۔

رکھی نے بازو بڑھایا جو کامنی کی پیٹھ سے ہوتا ہوا اس کے گوشت سے بھرپور کولھے پر جا کر ٹک گیا۔ کامنی کی کمر ہلی، لمحے بھر بعد ساکن ہوگئی۔ وہ اور قریب ہو کر اس کے ساتھ کھڑا ہوگیا۔ ان دونوں کی آنکھیں چار نہیں ہوئیں لیکن کامنی کی کمر نے لرزش کے بعد سکون اختیار کر کے گویا اس کے سوال کا جواب اثبات میں دے دیا تھا۔

وہ خاموش کھڑی تھی۔ دو ایک مرتبہ رکھی کے لبوں سے نکلتی ہوئی دردِ محبت میں ڈوبی ہوئی مدھم سی آواز سنائی دی۔ ''کمو کمو۔''

جواب میں کامنی نے پلکیں اوپر اٹھائیں اور ایک مرتبہ بھرپور نظروں سے اس کی طرف دیکھا اور پھر سپردگی کے انداز میں پلکیں جھکا کر رہ گئی۔ وہ بجلی کے کوندے کی طرح آگے بڑھا۔ اس کی کمر کو بازوؤں میں لے کر اسے اپنی طرف کھینچا، یوں محسوس ہوا جیسے پھولوں کی نازک ڈالی پکڑ کے جھنجھنا دی ہو۔ اس کا جسم سر سے پاؤں تک کامنی کے نرم لچکیلے جسم کے لمس سے محظوظ

ہونے لگا۔ ایک اور شدید اور فوری جذبے کے تحت اس نے نہ معلوم کس کس
طرح اسے بھینچا، چوما اور پھر لڑکے کی پکار کی آوازیں، ہتھوڑوں کے دھماکوں
کی طرح سنائی دینے لگیں اور پھر کامنی اڑتی ہوئی خوشبو کی طرح اس کی
آنکھوں سے اوجھل ہوگئی۔''

کامنی چولھے کے قریب بیٹھی دیگچی میں چمچ ہلا رہی تھی۔ اس کا تین چار سال کا بیٹا گھٹنے کے ساتھ لگا اونگھ رہا تھا۔ شعلوں کی روشنی میں کامنی کا چہرہ دمک رہا تھا۔ بال کچھ پریشان ہوگئے تھے۔ بچّے کو سلانے کے بعد کامنی اس کے لیے روٹی بنانے لگتی ہے:

کامنی نے روٹی الٹتے ہوئے کہا۔ ''آپ کو بھوک تو لگ رہی ہوگی۔''

اس نے اٹھ کر کامنی کے رخسار پر ہونٹ رکھ دیے۔ ''نہیں کمّو! مجھے بھوک نہیں لگ رہی۔'' یہ کہہ کر وہ اسے اپنے بازوؤں میں لینے کی کوشش کرنے لگا۔ کامنی نے اپنے آپ کو اس کی مرضی پر چھوڑتے ہوئے کہا ''مجھے روٹی تو پکا لینے دیجیے۔''

''میری جان سے پیاری کمّو! روٹی پھر پکا لینا۔'' یہ کہہ کر اس نے ہاتھ مار کر توا چولھے سے گرادیا۔''

اس موقعے پر کوئی دوسرا افسانہ نگار ہوتا تو عریانی کی طرف کھنچنا معمولی بات تھی۔ لیکن بلونت سنگھ صاف دامن بچا گئے ہیں۔ انھوں نے یہ سب کچھ قاری کی چشمِ تصور کے لیے چھوڑ دیا اور لکھا بھی تو صرف اتنا:

''وہ خوش تھا اور سر تا پانشے میں ڈوبا ہوا تھا۔ اب وہ بیٹھک میں دری پر لیٹا
ہوا تھا۔ ٹانگیں اٹھا کر قریب بچھی ہوئی کرسی پر رکھے، وہ بجلی کی جگمگاتی ہوئی
روشنی میں ویکلی کا پرچہ پیٹ پر دھرے اس کی ورق گردانی کر رہا تھا۔

ایک مرتبہ پھر کامنی چولھے کے آگے بیٹھی اس کے لیے پراٹھے پکا رہی تھی۔
اس روز سے پہلے زندگی کے جو دن گزر چکے تھے بالکل بے کیف نظر آنے
لگے تھے۔ یہ مسرت، یہ لذت اس نے پہلے کبھی محسوس نہ کی تھی۔ دل مطمئن
تھا۔ جسم ہلکا پھلکا ہو رہا تھا۔ روح پر ناقابلِ بیان کیف طاری تھا۔ آج کامنی
اور وہ ایک ہوگئے تھے۔''

کہانی کا آخری موڑ وہاں آتا ہے جب خوش خوش رکھی رام گھر لوٹتا ہے تو نکڑ کے پنواڑی کے پاس سگریٹ سلگانے کے لیے رک جاتا ہے، اور عادتاً پنواڑی سے پوچھتا ہے کہ مجھ سے ملنے کوئی آیا تو نہیں تھا۔ پنواڑی کہتا ہے ''بابو بیج ناتھ آئے تھے، آپ کا انتجار کر کے چلے گئے۔'' ''بیج ناتھ؟'' ''ہاں بیج ناتھ بابو۔'' وہ سوچ میں پڑ جاتا ہے۔ گھر کا راستہ وہ بہت آہستہ آہستہ طے کرتا ہے۔ اندر داخل ہوتا ہے تو شانتا تروتازہ اور اجلی دکھائی دے رہی ہے۔ صوفے پر بیٹھتے ہی پوچھتا ہے۔ ''شنو آج تم بہت خوش دکھائی دے رہی ہو۔'' وہ بلا کچھ کہے نرمی سے اس کے کندھے پر رخسار رکھ دیتی ہے۔ شنو کی نیند کی ماتی پلکیں بوجھل ہو کر جھکنے لگتی ہیں۔ وہ کہتا ہے۔ ''میں بھی بہت خوش ہوں شنو! ذرا لاؤ تو عبداللہ سگریٹوں کا ڈبا۔''

پوری کہانی میں ایک بھی کڑی ڈھیلی نہیں ہے، سارا واقعہ ایک شام کا ہے جس میں کوئی بات کوئی وقوعہ ناگہانی یا اتفاقاً رونما نہیں ہوتا۔ انسانی فطرت کی ترجمانی اپنی جگہ، پورے بیانیے کی ایک ایک چول افسانہ نگار نے اس فنکاری سے بٹھائی ہے کہ کہیں پر کوئی جھول نہیں، ہر بات فطری طور پر واقع ہوتی چلی جاتی ہے، قاری کو کہیں دھچکا نہیں لگتا۔ پوری کہانی ایک خوش گوار خواب ناکی سے جاری رہتی ہے۔ رکھی رام کا دن بھر کے کام کاج کے بعد کچھ سوچتے ہوئے گھر لوٹنا، نہا دھو تیار ہو کر ایک موہوم امید کو دل میں لیے بیج ناتھ کے یہاں پہنچنا، یہاں خود بیج ناتھ کا دعوت کے بہانے باہر جانے کا پروگرام بنائے ہوئے ہونا، مدتوں سے جس موقع کا انتظار تھا، اس کا یوں سہج فراہم ہو جانا، چولھے کے قریب بیٹھی ہوئی کامنی کے وجود کا تمتمانا اور پگھلنا، یہ سب گویا 'رتی' اور 'کام' کی کشش اور بھوگ کی تمثیل ہے۔ آخری سچویشن میں جب پنواڑی کی بات سے خود رکھی کے چکمہ کھا جانے کا راز کھلتا ہے تو Irony کی صدمہ زا صورت سامنے آتی ہے، جس سے کہانی کی معنویت اور گہری ہو جاتی ہے۔

بظاہر افسانہ نگار نے ایک مزے کا بیانیہ بُنا ہے، جس میں دوہری چال کی تکنیک سے کام لیا گیا ہے۔ یعنی جو مات دینے چلا ہے وہ خود مات کھا جاتا ہے۔ ادھیڑ عمر کی نفسیات یا جنسی ناآسودگی یا شادی کے بندھن سے باہر کا معاشقہ سامنے کی باتیں ہیں، جن میں کوئی غیر معمولی پہلو نہیں۔ البتہ کہانی میں تجسس کا عنصر جنسی

جذبے کی وجہ سے بھی ہے اور اس دوطرفہ اسرار کی وجہ سے بھی کہ ایک مرد اور عورت کے غیر سماجی عمل کی خبر دوسرے مرد اور عورت کو نہیں حالانکہ وہ خود اسی عمل کے مرتکب ہیں۔ دھوکا دہی اور فریب کاری انسانی سرشت کا حصہ ہے، لیکن چکمہ دینے والے کا خود چکمہ کھاجانا انوکھے استعجاب کا پہلو رکھتا ہے، یہ Law of Retribution عملِ مکافات کی کہانی ہو، ایسا نہیں ہے۔ رکھی پنواڑی سے بات کر کے ششدر ضرور رہ جاتا ہے، اور تھوڑی دیر کو اس کے قدم بھی نہیں اٹھتے، لیکن مات کا یہ احساس لمحاتی ہے، گھر پہنچ کر وہ بیوی سے کہتا ہے ''آج تم بہت خوش دکھائی دے رہی ہو'' تو تھوڑی دیر بعد خود ہی کہتا ہے ''میں بھی بہت خوش ہوں۔ ذرا لاؤ تو عبداللہ سگریٹوں کا ڈبا'' گویا مات بھی مات نہیں۔ اس کہانی کو فقط اخلاقی یا غیر اخلاقی بیانیہ کے طور پر پڑھنا اس کے ساتھ بے انصافی کرنا اور اس کے فنکارانہ حسن کا خون کرنا ہے۔

اس بیانیہ کے متن میں کچھ اور گنجائشیں بھی ہیں۔ پنواڑی سے بات کرنے کے بعد تصویر کا دوسرا رخ جو اب تک نظروں سے پوشیدہ تھا، معاً آشکار ہوجاتا ہے۔ یا یوں کہیے کہ ایک ہی واقعہ شق ہو کر دو واقعے بن جاتا ہے، یا ایک مظہر دولخت ہو جاتا ہے اور دو ملتے جلتے مظہر جو ایک دوسرے کا مثنیٰ ہیں، وجود میں آجاتے ہیں۔ کہانی کا غائب راوی رکھی رام کے ساتھ ساتھ ہے، یعنی رکھی رام اور کامنی کی واردات نظر میں رہتی ہے۔ کیونکہ حاضر عناصر یہ دو ہیں، جبکہ یہی واردات عین اسی وقت بیج ناتھ اور شانتا کے درمیان بھی واقع ہوتی ہے جو دو غائب عناصر ہیں، اور قاری اس سے بعد میں آگاہ ہوتا ہے۔ ان چاروں عناصر کی یہ دُہری وارداتیں ایک دوسرے کی ضد بھی ہیں اور رد بھی۔ دونوں کو ایک دوسرے کی خبر نہیں، اور خود قاری کو بھی دو کی خبر ہے اور دو کی خبر نہیں، حالانکہ عمل آرا چاروں ہیں۔ سوال یہ ہے کہ کیا عناصر کی بدلی ہوئی Juxtaposition یعنی متوازی نقلِ مکانی یکسانیت کی بے معنویت میں نئے رشتے سے پیدا ہونے والی نئی معنویت کی نقیب نہیں بن جاتی؟

ہیں عناصر کی یہ صورت بازیاں
شعبدے کیا کیا ہیں ان چاروں کے بیچ
(میر)

یہ مختصر اور دلچسپ کہانی جو کہتی ہے سو تو کہتی ہے اور جو نہیں کہتی سو بھی کہتی ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ ادب اور آرٹ (بشمول بیانیہ کی شعریات) کے ضمن میں اس متن کے مضمرات خالی از لطف نہیں۔ مرد اور عورت کی جنسی زندگی کئی اعتبار سے آرٹ کی تمثیل ہے یا اس کا الٹ یعنی آرٹ مرد اور عورت کے اتصال کی تمثیل ہے۔ ادب اور آرٹ میں یہ داستان دب دب کر ابھرتی ہے، کیسی کیسی ہستیوں نے کیسے کیسے تجربات کی باز یافت کی ہے، یا انھیں آرٹ بنا دیا ہے۔ آرٹ کا سب سے بھیانک مسئلہ رسمیاتی اظہار یعنی پٹی ہوئی لیک سے گریز ہے۔ روایت سے رشتہ بنائے رکھنا جتنا ضروری ہے، اتنا ہی ضروری اس سے گریز یا اس سے بغاوت بھی ہے۔ 'نئی آواز' نئے اسلوب یا نئے انداز کو پانے کی تڑپ، ادب اور آرٹ کی اکتا دینے والی یکسانیت کے دشتِ بے اماں میں تمنا کا دوسرا قدم اٹھانے کی آرزو یا تازہ کاری کی تلاش تخلیق کا سب سے بڑا رمز ہے۔

ادب کے حوالے سے اس مسئلے پر جیسا غور و خوض روسی ہیئت پسندوں نے کیا ہے، اہل علم کی نظر میں ہے۔ شکلووسکی کا یہ اصرار غلط نہیں تھا کہ روزمرہ زندگی میں تجربے کی تازگی باقی نہیں رہتی۔ ہر چیز معمول (روٹین) بن جاتی ہے۔ ادب اور آرٹ کا کام تجربے کی تازگی کی باز یافت ہے۔ شکلووسکی کے ان الفاظ کی یاد دلانا یہاں خالی از لطف نہیں:

> "Habitualization devours objects, clothes, furniture, even one's wife... all art exists to help us recover the sensation of life; it exists to make us feel things."

معمول یا روٹین آرٹ کا دشمن ہے۔ یکسانیت اکتاہٹ پیدا کر کے حواس کو کند کر دیتی ہے اور وہ تازگی اور تھرتھراہٹوں سے عاری ہو جاتے ہیں۔ اعلیٰ فنکار روشِ خاص کی سعی و جستجو پر اصرار، نیز پابستگی رسم و رہِ عام پر بار بار طنز کیوں کرتے ہیں یا کلیشے سے کیوں بھاگتے ہیں؟ ادب و آرٹ میں تازگی یا ندرت خواہ وہ اظہار کی ہو یا معنی کی، اس کا رشتہ لازماً انحراف و انقطاع یا بغاوت سے کیوں جڑا ہوا ہے؟ روسی ہیئت پسندوں نے تخلیق کے اس عمل کو Defamiliarisation یعنی اجنبیت سے تعبیر

کیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ادب اور آرٹ کی شعبدہ کاریوں کا اصل راز اجنبیت یا تازگی کا نیرنگِ نظر ہے۔

اس کہانی کے جو وضعی معنی ہیں وہ تو ہیں ہی، لیکن اس میں ایک کلیدی نکتہ ہے۔ رکھی رام اور بیج ناتھ تو اپنا اپنا گھر چھوڑ کر دوسری سمت میں جاتے ہیں، لیکن کامنی اور شانتا کہیں نہیں جاتیں یہ دونوں اپنی اپنی جگہ پر قائم ہیں۔ رکھی رام اور بیج ناتھ گردش میں ہیں جبکہ کامنی یا شانتا مستقل موجود ہیں، بطور (مسرت کے) مبداء و ماخذ کے۔ تخلیق یا ادب و آرٹ کی تمثیل میں عورت بطور سگنی فائر ہے کیونکہ اپنی جگہ پر قائم ہے۔ چنانچہ مرد جو جگہ بدل لیتا ہے اور گردش میں ہے بطور سگنیفائڈ ہے۔ ایسا قدیم کلچر یا وادیِ سندھ کی نساء مرکزیت کی رو سے دور از قیاس بھی نہیں۔ نیز یہ برصغیر کے پہاڑی علاقوں کی مادری بشریات یا شکتی متھ کی رو سے بھی بامعنی ہے، جہاں اساسیت مرد کو نہیں عورت کو حاصل ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو یہ کہانی نسوانیت کے حاضرہ معنی کی پیشرو بھی ہے حالانکہ بلونت سنگھ کو متن تیار کرتے وقت اس کا گمان بھی نہ ہوگا۔ لیکن متن فقط وہ نہیں کہتا جو اس سے مصنف کہلانا چاہتا ہے متن مصنف سے آگے بھی جاتا ہے اور نئی قرأتوں کے ساتھ نئے معانی بھی دیتا ہے۔ بہر حال اتنا معلوم ہے کہ سگنی فائر اور سگنیفائڈ میں دوہرا رشتہ ہے، ایک حقیقی یعنی وضعی، اور دوسرا مجازی یعنی غیر وضعی۔ کامنی/بیج ناتھ میاں بیوی ہیں اور یہ رشتہ حقیقی ہے، جبکہ کامنی/رکھی رام میاں بیوی نہیں، یہ رشتہ مجازی یعنی غیر وضعی ہے۔ معنیِ حقیقی کی حکم جس طرح لغت ہے، شوہر بیوی میں رشتۂ حقیقی کا حَکَم سماجی ضابطۂ اخلاق ہے۔ لیکن حقیقی یا وضعی معانی فقط متعینہ معانی ہیں، یہ محدود اور نئے امکانات سے عاری ہیں، البتہ جب سگنی فائر سگنیفائڈ سے رشتۂ غیر وضعی استوار کرتا ہے تو مجاز سے نئی معنویت ابھرتی ہے جو نئے جمالیاتی کیف وکم کو راہ دیتی ہے، کامنی یا شانتا جہاں تک اپنے اپنے متعینہ سگنیفائڈ کے ساتھ ہیں، یہ کلیشے ہیں۔ لیکن جیسے ہی یہ غیر متعینہ یا غیر وضعی سگنیفائڈ سے وابستہ ہوتی ہیں، نئے معانی اختیار کرتی ہیں، اور تازگی و نشاط کی راہ کھل جاتی ہے۔ واضح رہے کہ سگنی فائر وہیں ہے اور اپنی جگہ پر قائم ہے، جب کہ گردش میں سگنیفائڈ ہے، (رکھی رام یا بیج ناتھ) یعنی معانی غیر وضعی سیّال ہے،

گردش میں ہے اور جگہ بدل لیتا ہے۔ اور اس کا یہ عدم استحکام یا گردش، معانی کی تازگی اور ندرت کے نئے نئے امکانات کی نقیب ہے۔ غرضیکہ ادب و آرٹ مجاز کا کھیل ہیں، نت نئی حقیقت یا معنی کے خلق کرنے کا، نہ کہ لیک پر چلتے جانے کا۔ یہاں یہ اشارہ بھی خالی از لطف نہ ہوگا کہ ندرت کا جو نکتہ جنسی رشتے کی تہ میں ہے یا ادب اور آرٹ کی جینیس میں ہے، وہی نکتہ کائنات کی تخلیق یا حیاتیات کا بھی سب سے بڑا رمز ہے اور زندگی کی بقا اور فروغ کا ضامن ہے، یعنی خلیے برابر شق ہو کر اپنا ثنیٰ ڈھالتے رہتے ہیں جن میں DNA کے ہزاروں کوڈ خود کو بعینہ دُہراتے ہیں۔ اور یہ بات بمنزلہ قانون کے ہے۔ فطرت کا اصول ہے کہ یہ ہزاروں لاکھوں کوڈ جوں کے توں شق شدہ خلیے میں جاگزیں ہوتے جاتے ہیں، الاّ کسی ایک کوڈ کے جو ہزاروں لاکھوں میں فقط 'ایک' مختلف ہو جاتا ہے، اور جس سے پیٹرن غیر وضعی مرتب ہوتا ہے۔ اس کو Mutation یعنی عملِ تغیر کہتے ہیں۔ ہزاروں لاکھوں پیٹرنوں میں ایک غیر وضعی تغیر یعنی Mutation نہ ہو تو کرۂ ارض پر نسلوں اور شکلوں کے ان گنت امکانات ممکن ہی نہ ہوسکیں۔ گویا فطرت کا تنوع اور تازہ کاری غیر وضعی پیٹرن کی مرہونِ منت ہے۔ بالکل یہی معاملہ ادب اور آرٹ کا ہے۔ ادب اور آرٹ میں بھی تازہ کاری اور ندرت کا کھیل غیر وضعی رشتوں اور غیر وضعی معانی کا کھیل ہے۔ لیکن بلونت سنگھ کو اس سے کیا لینا دینا۔ اس نے تو ایک مزے کا متن قائم کر دیا، تخلیقی متن میں یہ گنجائش بہرحال ہوتی ہے کہ زمانے کے ساتھ ساتھ اس کی ساخت سے دوسرے معانی بھی پیدا ہوسکیں، چنانچہ اس امر میں کس کو کلام ہوسکتا ہے کہ 'کٹھن ڈگریا' کو ادب اور آرٹ کے غیر وضعی رشتوں یا تازہ کاری یا جدت و ندرت کے امکانات کی تمثیل کے طور پر بھی پڑھا جاسکتا ہے، اور یہ قرأت خاصی پُر لطف معنویت کی حامل ہے۔

اوپر ہم نے بلونت سنگھ کے افسانوی فن کی مختلف جہات پر حتی الامکان نظر ڈالنے کی کوشش کی۔ اردو افسانہ تنوع کے اعتبار سے ایک قوس قزح کی طرح ہے، جس کے رنگ ایک کے بعد ایک پھیلے ہوئے ہیں۔ ہر چند کہ بلونت سنگھ کو ان کی

زندگی میں بھی کوئی اہمیت نہ دی گئی، اور موت کے بعد تو فراموش ہی کر دیا گیا، لیکن اردو افسانوں کے رنگوں میں ایک رنگ بلونت سنگھ کا بھی ہے، جو خاصا خوشنما ہے اور دوسروں سے الگ بھی ہے، افسانے کے افق پر اس وقت منٹو، بیدی، کرشن چندر اور عصمت چھائے ہوئے تھے، جس سے بلونت سنگھ کی مہک پھیلی تو لیکن اتنی نہ پھیلی جتنا اس کا حق تھا، اس میں کچھ تو خود بلونت سنگھ کی کم آمیزی کو بھی دخل تھا اور کچھ یہ بھی کہ بعد میں ان کی تازہ تر کتابیں، ناول اور افسانے زیادہ تر ہندی میں شائع ہوتے رہے اور اردو نے اپنے ایک البیلے فنکار کو فراموش کر دیا۔ اوپر ہم نے درجہ بدرجہ بلونت سنگھ کے فن سے بحث کی۔ بادی النظر میں وہ ایک رومان نگار کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ شق ایک میں ان کی فنکاری کے اس پہلو سے بحث کی گئی ہے۔ ان کی اسی نوع کی کہانیاں زیادہ مشہور بھی ہوئیں، جن میں غیر معمولی قد و قامت اور مردانہ خوبیوں کے حامل سکھ کردار سامنے آتے ہیں جو نہ صرف طاقت و بہادری میں بے مثال ہیں، بلکہ نیکی و ایثار و خیر اور انسانی شرف کے نقیب بھی ہیں۔ یہ گویا ثقافتی Alterego ہیں، یعنی نسلی علاقائی آرزوؤں یا امنگوں کی ترجمانی اور تحفظ کا 'تصوریہ' یا اجتماعی لاشعور میں پلنے والا آرکی ٹائپ جو بطور ہیرو ایک عین یا مثال کی طرح کارفرما رہتا ہے، اور انسانی گروہوں یا قبیلوں کو ہمت و مردانگی کا معیار فراہم کرتا ہے۔ لیکن یہ پوری تصویر نہیں۔ اکثر و بیشتر یہ تمثیلی ہیرو خود اپنی تکذیب بھی کرتے ہیں۔ یہ یا ان کے نمونے پر ڈھلے ہوئے کردار خود ان قدروں کو شکست بھی کرتے ہیں جن کے تحفظ کی یہ ترجمانی کرتے ہیں۔

شق تین میں اس آویزش و تقلیب سے بحث کی گئی، اور دوسرا رخ سامنے لایا گیا کہ بلونت سنگھ کا فن فقط رومان نگاری کا فن نہیں، یہ شکست رومان کا سنگین منظر نامہ بھی پیش کرتا ہے، جہاں انسانی شرف کو انسانی رذالت کاٹتی ہے۔ اور اس رخ سے دیکھیے تو بھی بعض ایسے کردار سامنے آتے ہیں جو افسانوی اور جمالیاتی طور پر نہایت اثر آفریں ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ بات بھی کھلتی ہے کہ بلونت سنگھ کے یہاں کردار فقط کردار نہیں یا واقعات فقط واقعات نہیں، بلکہ سب کچھ اس وسیع منظر نامے پر تشکیل پاتا ہے جس کو ثقافتی جغرافیہ کہنا چاہیے۔ بلکہ اس میں قصبوں کی فضا

اور مٹی کی بوباس تو ہے ہی، لیکن فقط کھیت کھلیان یا سرسوں کا پھول ہی نہیں، طور طریقے، رہن سہن، پوجا پاٹھ، شبد کیرتن، میلے ٹھیلے، تیج تہوار، گانا بجانا، رسمیں عقیدے، جس سے پوری سائیکی اور ثقافت عبارت ہے۔ یہ کردار زندہ اس لیے لگتے ہیں کہ یہ اپنے ثقافتی خلقیہ میں سانس لیتے ہیں، اور یہ ثقافتی خلقیہ اور سائیکی ان میں سانس لیتی ہے۔ یعنی یہ سب فقط تناظر نہیں، بیانیہ کی بافت میں شامل ہے، اور بلونت سنگھ کے فن میں بطور جمالیاتی یا ادبی قدر کے اسی طرح رواں دواں ہے جیسے رگوں میں لہو۔ یہ کیفیت چونکہ دونوں نوع کی کہانیوں کے بیانیہ کا ناگزیر حصہ ہے، شق دو میں اس کی کچھ پرتوں کو پیش کیا گیا ہے کیونکہ بنیادی حیثیت سے یہ اس اُفتاد ذہنی یا تخلیقی حسیت کا حصہ ہے جو پورے بیانیہ میں جاری و ساری ہے۔

شق چار یا آخری حصے میں بعض گنی چنی شہری کہانیوں کو لیا گیا کہ بلونت سنگھ کا فن فقط ان کہانیوں تک محدود نہیں جن کا ذکر پہلے کیا گیا۔ اس نے شہری کرداروں اور شہری مسائل کی کہانیاں بھی اسی فنی ہنرمندی اور آگہی سے لکھی ہیں، لیکن ان کی تعداد زیادہ نہیں۔ یہاں سامنے کے معمولی انسانوں سے انھوں نے یادگار کردار تراشے ہیں۔ بلونت سنگھ کی فنکاری کی وسعت کا اندازہ کرنے کے لیے بہرحال ان کو نگاہ میں رکھنا ضروری تھا۔ آخر میں ان کہانیوں پر نظر ڈالی گئی جن کا حاوی محرک جنسی جذبہ ہے۔ یہ کہانیاں بھی کیفیت سے لبریز ہیں، اور ان میں 'کٹھن ڈگریا' تو ہنرمندی کی ایک اور ہی سطح کو سامنے لاتی ہے۔ روایتی معنی سے ہٹ کر یا اخلاقی یا غیر اخلاقی تعبیر سے قطع نظر اس کو نسوانیت کی کہانی کے طور پر، یا ادب اور آرٹ میں ندرت یا تازہ کاری کی تمثیل کے طور پر پڑھا جا سکتا ہے جہاں رسوم و قیود سے گریز یا انحراف ہی سے اظہار و اسالیب کی نئی نئی شکلوں کا ظہور ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے اس کے متن کو 'بے دخل' کر کے جسمانی نہیں، جمالیاتی کیف و نشاط کے متن کے طور پر بھی پڑھا اور پرکھا گیا ہے۔

ایسی پر لطف کہانیوں کا فنکار اردو افسانے کی تاریخ سے غائب نہیں ہوسکتا۔ راجندر سنگھ بیدی نے تقسیم سے چند برس پہلے بلونت سنگھ کے پہلے افسانوی مجموعے پر لکھتے ہوئے کہا تھا ''بلونت سنگھ اپنے موضوع میں تنوع، تحریر میں شگفتگی اور ہر لحظہ ایک

ایسا نیا پہلو پیش کرتے ہیں کہ پڑھ کر ہماری جمالیاتی حس کو مسرت حاصل ہوتی ہے۔'' یہ رائے ہر اعتبار سے صحیح ثابت ہوئی۔ اس میں شک نہیں کہ بلونت سنگھ کے ناولوں کی تعداد ان کے افسانوی مجموعوں سے زیادہ ہے۔ لیکن ان کے جوہر ان کی افسانہ نگاری ہی میں کھلتے ہیں۔ اپنے ناولوں میں وہ زیادہ کامیاب نہیں۔ ہمیں اوپیندر ناتھ اشک کی اس رائے سے اتفاق ہے کہ ''ان کے ناولوں میں خاصا ڈھیلا پن ہے، بہت کچھ ایسا ہے جو بنا ہوا گھڑا ہوا اور حقیقت سے بعید ہے۔ لیکن ان کی کہانیاں اس خامی سے یکسر پاک ہیں۔'' بہ حیثیت افسانہ نگار وہ کہیں زیادہ کامیاب ہیں۔ اگرچہ منٹو، بیدی، کرشن، اور قاسمی کے فوراً بعد کے معاصرین میں ہونے کی وجہ سے ان پر نگاہیں اس قدر نہ ٹھہریں، اور پھر قبل از وقت موت سے وہ نگاہوں سے جلد اوجھل بھی ہوگئے، تاہم سکھ سائیکی اور ثقافتی معنویت کی باز آفرینی کے اعتبار سے، نیز 'جگا'، 'گرنتھی'، 'سورما سنگھ'، 'ویہلے 38'، 'پہلا پتھر'، 'دیش بھگت'، 'کالی تتری' یا 'کٹھن ڈگریا' کے خالق کی حیثیت سے اردو افسانے کی دنیا میں بلونت سنگھ کی جگہ محفوظ ہے۔ ان کی خاص خاص کہانیوں کی قبولیت اور معنویت وقت کے ساتھ ساتھ بڑھے گی کم نہیں ہوگی۔ ایسا افسانہ نگار وقتی طور پر نظر انداز تو ہوسکتا ہے، وقت اسے ہمیشہ نظر انداز نہیں کرسکتا۔

نیا افسانہ:
علامت، تمثیل اور کہانی کا جوہر

نیا افسانہ جس کی ابتدا اردو میں 60-1955 کے لگ بھگ ہوئی تھی، خیر سے اب اپنی جوانی کی منزل میں قدم رکھ رہا ہے۔ 1980 میں میں نے اپنے مضمون ''اردو افسانہ: روایت سے انحراف اور مقلدین کے لیے لمحۂ فکریہ'' میں بالخصوص اس طرف توجہ دلائی تھی کہ نئے افسانے نے بغاوت کی جو آگ روشن کی تھی، تقریباً چوتھائی صدی کے سفر کے بعد اب وہ آگ ٹھنڈی پڑنے لگی ہے اور نیا افسانہ ایک ایسے دوراہے پر آگیا ہے، جہاں نئے سوال پیدا ہونے لگے ہیں کہ اب اس کا سفر کس سمت میں ہوگا۔ میں نے یہ بھی کہا تھا کہ نئی کہانی انحراف سے زیادہ اجتہاد اور انقطاع کے لمحوں کی پیداوار تھی۔ نئے افسانہ نگار فکر و احساس اور اظہار و اسلوب کے یکسر نئے مسائل سے دوچار تھے۔ ان کے دلوں میں ایک انجانا کرب اور نئی آگ تھی، جس کی وجہ سے نئے افسانے کا آبگینہ تندیِ صہبا سے پگھلنے لگا تھا۔ اردو میں پریم چند سے لے کر منٹو اور پھر بیدی تک حقیقت نگاری میں کچھ ایسی سطحیں تھیں، جن سے علامتی مفاہیم کا اکھوا پھوٹ سکتا تھا، لیکن باقاعدہ علامتی کہانی کا آغاز 60-1955 کے لگ بھگ پاکستان میں انتظار حسین اور انور سجاد اور ہندوستان میں بلراج مین را اور سریندر پرکاش کی نسل سے ہوا، ان کے ساتھ ساتھ دوسرے افسانہ نگار اٹھے اور دیکھتے ہی دیکھتے اردو افسانے کے زمین و آسماں بدل گئے۔ نئی کہانی کا سب سے بڑا مسئلہ حقیقت کا بدلتا ہوا تصور تھا، یعنی حقیقت صرف وہ نہیں ہے جو دکھائی دیتی ہے بلکہ اصل حقیقت وہ ہے جو اسما و اشکال کی دنیا سے پرے حواس سے اوجھل رہتی ہے اور جسے لفظ کو محض نشان کے طور پر استعمال کرنے سے نہیں بلکہ لفظ کو استعارے اور

علامت کے طور پر استعمال کرنے سے ظاہر کیا جاسکتا ہے۔ نیز یہ کہ کہانی صرف شعوری یا منطقی رشتوں کا نام نہیں، اس میں لاشعور کی کارفرمائیوں کا بھی عمل دخل ہے۔ چنانچہ وقت کے منطقی رشتے اور زمان و مکاں کی تعبیریں مسترد قرار پائیں اور وقت کا تصوّر ایک تسلسل کے طور پر دَر آیا۔ تخلیقی رویے کی اس بنیادی تبدیلی کے ساتھ ساتھ پچھلے دور کی سطحی رومانیت، کھوکھلی جذباتیت، اشتہاریت، برہنہ مقصدیت اور خارجیت سب زَد میں آئے اور ان پر خطِ تنسیخ کھنچ گیا۔ نئی کہانی نے اپنی سب سے بنیادی پہچان تصورِ حقیقت اور اظہار کے پیرایوں میں تبدیلی سے کرائی۔ یعنی لفظ نرے لفظ نہیں تھے بلکہ ایسے استعاروں اور علامتوں کے طور پر استعمال ہونے لگے، جن کے مفاہیم کو منطقی طور پر PARAPHRASE کرنا ممکن نہیں۔ فرد کی فردیت، اس کے معمولی پن میں اس کی UNIQUENESS، چھوٹے چھوٹے دُکھ سُکھ اور بنیادی صداقتیں، یعنی زندگی کی نوعیت اور ماہیت، خوشی اور غم کی حقیقت، وجود کا اختیار اور جبر، جنس کی سچائی، عرفانِ ذات کی دہشت نیز طرح طرح کے موضوعات کی رنگارنگی کہانی کی دنیا میں اپنی کیفیت دکھانے لگی۔ کہانی کی قدر شناسی کی سطح پر بڑی تبدیلی یہ آئی کہ موضوع سے چونکہ ادب کی تشکیل نہیں ہوتی، اس لیے موضوع اور اظہاری پیکر سے مل کر جو تخلیقی وحدت وجود میں آتی ہے، وہ افسانہ ہے۔ یوں ہندوستان اور پاکستان کے نوجوان باغی افسانہ نگاروں نے نئی فنی بلندیاں سر کیں اور بہت سے ایسے افسانے لکھے جو عہد جدید کی تاریخ کا حصہ ہیں۔ ناموں کے دُہرانے سے کچھ حاصل نہیں ہے کیونکہ ایسے افسانوں پر بہت گفتگو ہوچکی ہے۔ لیکن پچھلے چند برسوں سے جو مسئلہ پریشانی کا باعث ہے، وہ یہ ہے کہ 1970 کے بعد نئی کہانی کا جو منظرنامہ مرتب ہورہا ہے اس میں بعض چیزیں صاف نہیں ہیں۔ نئی نسل کچھ تو تقلید کے چکر میں پڑکر ادبِ لطیف اور انشایئے کو افسانہ سمجھ بیٹھی ہے، اور کچھ دو راہے پر ''ٹھٹھکی ہوئی ہے'' اور نہیں معلوم کہ کدھر جائے۔ افسوس کی بات ہے کہ نئی تنقید کو بھی اس بارے میں جو فرض ادا کرنا چاہیے، وہ ابھی اس سے عہدہ برا نہیں ہو پائی۔

میں نے اپنے مذکورہ مضمون میں آواز اٹھائی تھی کہ علامتی کہانی ہر فنکار کی کہانی نہیں ہے۔ ضروری نہیں کہ نئی کہانی میں بھیڑ چال شروع ہوجائے اور ہر شخص علامتی،

تمثیلی کہانی لکھنے لگے۔ میں نے سوال اٹھایا تھا کہ ''نئے افسانے میں نئے افسانہ نگار کی اصل بغاوت کس سے تھی، خطیبانہ رومانیت، جذباتیت اور فارمولازدہ کہانی سے، سیاہ اور سفید کی سطحیت سے، متوسط طبقے کی کھوکھلی اخلاقیات سے، نظریہ بازوں کی اشتہاریت سے، اور خارجی تقاضوں کے تحت زندگی کی ادھوری، سطحی، اور یک طرفہ ترجمانی سے، یا اجتماعی لاشعور کے نہاں خانوں میں پڑی بھولی بسری کتھا اور کہانی کی روایت سے بھی، جو انسانی زندگی کے صدیوں کے ارتقائی تجربوں کو پیش کرتی ہے اور فطرت کے بھیدوں کو فاش کرتی ہے؟'' میرا معروضہ یہ تھا کہ وہ افسانہ نگار جن کے تجربے کی شدت یا احساس وشعور کی پیچیدگی اس کا تقاضا کرتی ہے وہ تو علامتی کہانی لکھیں گے ہی، ورنہ کیا ضرور ہے کہ وہ افسانہ نگار بھی جو سیدھی سادی کہانی لکھنے پر بھی قادر نہیں، وہ بھی علامتی کہانی کے چکر میں ایسی تحریروں کے انبار لگا دیں، جو کھینچ تان کر بھی نہ کہانی کہی جاسکتی ہیں اور نہ انشائیہ نہ کچھ اور۔ پچھلے دس بارہ برسوں میں علامتی کہانی کے نام پر اس طرح کی بے مزہ تحریریں اتنی بڑی تعداد میں شائع ہوئی ہیں کہ مقلدین کی اس یلغار سے نئی کہانی کا مستقبل خطرے میں پڑ گیا ہے۔

(۲)

راقم الحروف کی آواز صدا بصحرا ثابت نہیں ہوئی اور اس پر بہت ہائے توبہ مچی۔ زیادہ تر رونا دھونا اس بات کا ہوا کہ گوپی چند نارنگ علامتی کہانی کی مخالفت کر رہا ہے اور اردو کہانی کو پرانی ڈگر پر لے جانا چاہتا ہے۔ حالانکہ یہ بات میرے معروضات کے بالکل برعکس تھی۔ اس سلسلے میں ایک بحث ہندوستان کے رسالہ ''آہنگ'' میں چلی۔ اسی نوعیت کا مضمون پاکستان میں انیس ناگی نے رسالہ ''معاصر'' (شمارہ 2، سال 1983) میں لکھا۔ دونوں جگہ لکھنے والوں کے غیرادبی تعصبات ان کی تحریروں میں در آئے۔ پیشتر اس کے کہ ان آرا سے بحث کی جائے اور اس بات کو جانچا جائے کہ کیا نئی کہانی کا کوئی رشتہ کتھا کہانی کی پرانی روایت سے ملتا ہے اور کیا کتھا کہانی کے علامتی تمثیلی عنصر سے نئے مفاہیم کے لیے استفادہ کیا جاسکتا ہے، نیز کیا حقیقت نگاری کی چھوڑی ہوئی راہ کو بھی نئے لطف و اثر کے

ساتھ اپنایا جاسکتا ہے، مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ان چار پانچ برسوں میں نئے افسانے کے حوالے سے جو کتابیں یا خاص خاص مضامین سامنے آئے ہیں، ان کو نظر میں رکھا جائے۔ یہ حقیقت ہے کہ پچھلے چار پانچ برسوں میں دونوں ملکوں میں اردو افسانے پر خصوصی توجہ کی گئی ہے اور کئی کتابیں شائع ہوئی ہیں۔ رسالوں کے افسانہ نمبروں کا تو کوئی ٹھکانا ہی نہیں۔ ہندوستان سے راقم الحروف کی مرتبہ 'اردو افسانہ: روایت اور مسائل' (1981)، شمس الرحمٰن فاروقی کی 'افسانے کی حمایت میں' (1982!)، مہدی جعفر کی 'نئے افسانے کا سلسلۂ عمل' (1981) اور ڈاکٹر صادق کی 'ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ' (1982) شائع ہوئیں۔ پاکستان میں فرمان فتح پوری نے 'اردو افسانہ اور افسانہ نگار' (1982)، مرزا حامد بیگ نے 'افسانے کا منظرنامہ' (1982)، مرزا حامد بیگ اور احمد جاوید نے 'تیسری دنیا کا افسانہ' (1982) اور شہزاد منظر نے 'جدید اردو افسانہ' (1982) شائع کی ہیں۔ حال ہی میں مشی گن یونیورسٹی سے JOURNAL OF SOUTH ASIAN LITERATURE کا نہایت وقیع انتظار حسین نمبر شائع ہوا ہے (1983)۔ وارث علوی کے مضامین جواز اور اظہار میں فکشن پر شائع ہوتے رہے ہیں۔ اسی طرح اوراق کے ایک حالیہ شمارے (مارچ اپریل 1984) میں ایک بحث شائع ہوئی ہے ''علامتی افسانہ، ایک منفی رجحان'' محرک ہیں ڈاکٹر جمیل جالبی، اور بحث میں حصہ لیا ہے پروفیسر ممتاز حسین، انتظار حسین، ڈاکٹر انور سدید، خالدہ حسین، اے خیام اور زاہدہ حنا نے۔ بیشتر شرکا نے علامتی کہانی کے حق میں رائے دی ہے اور تجربے کی اہمیت پر زور دیا ہے۔ قطع نظر اس بحث سے زیرِ نظر مضمون میں ہمارا مسئلہ وہ کشمکش ہے جو علامتی کہانی اور تمثیلی کہانی میں جاری ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی اور وارث علوی نے اس کشمکش اور الجھن کا خصوصی طور پر ذکر کیا ہے جس کی طرف میں اوپر اشارہ کر چکا ہوں۔ اس بارے میں وارث علوی کا کہنا ہے کہ 'تمثیلی کہانی، افسانہ نگاری کا اسفل طریقہ ہے اور اس کو رد ہونا چاہیے'۔ یہ سلسلہ انھوں نے پچھلے کئی برسوں سے شروع کررکھا ہے اور اس سے بڑا کنفیوژن پیدا ہو رہا ہے۔ اپنے مضمون ''تین نئے افسانہ نگار: انور خاں، سلام بن رزاق اور الیاس احمد گدی'' (مطبوعہ جواز، جنوری۔ مئی 1983) میں ایک بات جو انھوں نے بار بار کہی ہے وہ علامت اور

تمثیل کے رشتے کے بارے میں ہے۔ یہ تعریف عہد وسطیٰ کے ادب تک تو ٹھیک ہے، لیکن آج کے افسانے پر اس کی تطبیق کی جائے تو کئی الجھنیں پیدا ہوتی ہیں۔ ان کے بعض بیانات دیکھیے :

''سوائے دو تین افسانوں کے سب تمثیلی اور استعاراتی ہیں جو جدید افسانے کا مروجہ طریقۂ کار ہے ... تمثیلی افسانے کو میں علامتی افسانہ اس لیے نہیں کہوں گا کہ جسے وہ علامتی افسانہ سمجھ رہے ہیں وہ خشک ریت کا ایسا سراب ہے جس میں ان کا تخلیقی سوتہ دن بہ دن سوکھتا چلا جا رہا ہے''۔ (ص 28)

''سلام جانتے ہیں کہ تمثیل لکھ رہے ہیں۔ انھیں یہ بھی احساس ہے کہ تمثیل کو صاف ستھرے حقیقت پسندانہ اسلوب میں بیان کرنا چاہیے تاکہ اسے فنتاسی، انشائیہ اور ادب لطیف کے ناپسندیدہ اثرات سے محفوظ رکھ سکیں ... اس حد کے بعد ہی صحیح معنی میں علامتی افسانے کی کائنات شروع ہوتی ہے۔ اردو کا کوئی افسانہ نگار اس لکشمن ریکھا کو پار نہیں کر سکا۔ دو چار کہانیاں ایسی مل جائیں گی جو علامتی کہی جا سکتی ہیں، باقی سب تمثیل کے دائرے ہی میں حرکت کرتی ہیں جو فن کاری کا اسفل طریقۂ کار ہے کیونکہ اس میں تخیل، مشابہت اور مثال کی دریافت اور اس کے بیان کی سطح سے بلند نہیں ہو جاتا۔ جبکہ حقیقت پسند اور علامتی افسانہ میں وہ ایک ایسی حقیقت کی تخلیق پر قادر ہوتا ہے جس کی آگہی کسی اور علم کے ذریعے ممکن نہیں''۔ (ص 29-28)

وارث علوی کے اس طرح کے بیانات ان کے مغربی ادب اور مغربی علامت پسندی سے مرعوب ہونے کی چغلی کھاتے ہیں۔ اگر وہ اپنے ثقافتی ورثے، اجتماعی لاشعور اور اپنے ادبی سرمایے کی روایت کو نظر میں رکھتے تو تمثیل کو اس طرح رد نہ کرتے۔ ان کے ایسے بیانات کی تان اس پر ٹوٹتی ہے :

''فن کار جب حقیقت نگاری اور علامت نگاری دونوں پر قادر نہیں ہوتا تو تمثیل، داستان، کتھا، حکایت اور پریوں کی کہانی کا آسان راستہ تلاش کرتا ہے۔ یہاں تخئیل، فنتاسی میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ آرٹ کا ڈسپلن اور سوفسطائیت ازکار رفتہ وسائلِ اظہار کی PRIMITIVE سادگی اور سادہ لوحی پر

قربان کردی جاتی ہے۔ جدید اردو افسانہ کا یہی المیہ ہے''۔ (ص 33)

وارث علوی کو شاید یہ معلوم نہیں کہ PRIMITVE کہانیاں صرف سادگی اور سادہ لوحی کا اظہار نہیں۔ ان میں بھی انسانی تجربے کی صدیاں سمٹی ہوئی ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ ہم REALISM کے چکر میں پڑکر ان میں پوشیدہ معنیاتی خزانوں کو دیکھنے اور ان سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت سے محروم ہو چکے ہیں۔

جہاں تک نئے افسانے کو انشائیہ اور ادبِ لطیف کے ناپسندیدہ اثرات سے محفوظ رکھنے کا سوال ہے تو ظاہر ہے کہ وارث علوی وہی بات کہہ رہے ہیں جو میں بار بار کہتا آیا ہوں، لیکن انھوں نے تمثیل، علامت، کتھا، اور حکایت میں جو گھپلا کیا ہے وہ یقیناً نئے افسانہ نگار کے لیے الجھن کا باعث ہوگا۔ اس سے ملتی جلتی بات باقر مہدی بھی کہہ چکے ہیں۔ ان کا بیان ہے:

''نئے افسانے کا مقابلہ ترقی پسند افسانے سے نہیں ہے، بلکہ داستانوی کہانی سے ہے جس کے نمائندے انتظار حسین ہیں''۔

صاف ظاہر ہے کہ باقر مہدی داستانوی کہانی کو نئی علامتی کہانی سے الگ کوئی چیز سمجھ رہے ہیں۔ یہی معاملہ بھائی وارث علوی کا بھی ہے ورنہ وہ ''تمثیل، داستان، کتھا، حکایت اور پریوں کی کہانی'' کو ایک ساتھ بریکٹ نہ کرتے، اور ان سب پیرایوں کو حقیقت نگاری اور علامت نگاری دونوں سے فروتر قرار نہ دیتے۔ پیشتر اس کے کہ مندرجہ بالا مقدمات پر تنقیحات قائم کی جائیں، اتنی بات تو واضح ہے ہی کہ ان حضرات کے نزدیک نئے افسانے میں تین دھارے بہ یک وقت رواں ہیں یعنی علامت نگاری کا افسانہ، حقیقت نگاری کا افسانہ اور داستانوی افسانہ (جس کو وارث علوی نے تمثیل، کتھا اور حکایت سے ملا دیا ہے) مزے کی بات ہے کہ وارث علوی باوصف اپنی شدید باغیانہ روش کے حقیقت نگاری کے افسانے کو علاوہ علامت نگاری کے دوسرے تمام افسانوی اسالیب پر ترجیح دے رہے ہیں، جن میں MYTHS اور LEGENDS بھی ہیں اور تمثیلی داستانیں اور حکایتیں بھی۔ اس فریم ورک سے فکشن کا جو نظریہ سامنے آتا ہے، اس کی صحت یا عدمِ صحت کا اندازہ لگانے کا ایک طریقہ یہ

ہے کہ اس کا جو اطلاق وارث علوی نے افسانوں پر کیا ہے، اس سے کیا نتائج برآمد ہوتے ہیں اور نیز یہ کہ تمثیل اور علامت میں، جس طرح کہ وہ نئے افسانے میں برتی جارہی ہیں، کیا واقعی وہ فرق موجود ہے جس پر وارث علوی اتنا زور صرف کررہے ہیں۔ سب سے پہلے ALLEGORY کی یہ تعریف ملاحظہ فرمائیے:

A METHOD OF REPRESENTATION IN WHICH A PERSON, ABSTRACT IDEA, OR EVENT STANDS FOR ITSELF AND FOR SOMETHING ELSE. ALLEGORY MAY BE DEFINED AS EXTENDED METAPHOR. THE TERM IS OFTEN APPLIED TO A WORK OF FICTION IN WHICH THE AUTHOR INTENDS CHARACTERS AND THEIR ACTION TO BE UNDERSTOOD IN TERMS OTHER THAN THEIR SURFACE APPEARANCES AND MEANINGS. THE MOST FAMOUS AND THE MOST OBVIOUS OF SUCH TWO-LEVEL NARRATIVES IN ENGLISH IS BUNYAN'S PILGRIMS PROGRESS. IN SPENSER'S FAERIE QUEENE, FIGURES ARE ACTUAL CHARACTERS AND ALSO ABSTRACT QUALITIES. PARTS OF DANTE'S DIVINE COMEDY AND TENNYSON'S IDYLLS OF THE KING ARE ALSO ALLEGORICAL.

(HARRY SHAW)

اس سے واضح ہے کہ تمثیل میں معنی کا دوہرا عمل کارفرما رہتا ہے اور کوئی شخص، شے یا واقعہ اپنا وضعی مفہوم بھی رکھتا ہے اور SUBSURFACE یا EXTENDED غیروضعی معنی بھی دیتا ہے۔ تمثیل ازکار رفتہ نہیں، اس کا وہ تصور ازکار رفتہ ہے جس میں مجرد تصورات یعنی نیکی، بدی، خوف، ڈر، وہم، جفا، وفا کو شخصیایا جاتا تھا۔ ایسا قدیم زمانے میں اخلاقی اور روحانی مقاصد کے لیے تھا۔ لیکن ضروری نہیں کہ تمثیل صرف انھیں مقاصد کے لیے استعمال ہو۔ ROGER FOWLER نے بھی تمثیل کو EXTENDED METAPHOR کہا ہے۔ وہ ORWELL کے 1984 کو تمثیل کی

بہترین مثال کہتا ہے۔ FOWLER نے اس طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ نئی تنقید اگرچہ تمثیل کے تئیں مخاصمانہ رویہ رکھتی ہے (جس کی تقلید اردو میں وارث علوی کرتے نظر آتے ہیں) تاہم تمثیل اور علامت میں عملی سطح پر فرق کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ FOWLER کے الفاظ میں :

THE COMMON DISTINCTION BETWEEN ALLEGORY AND SYMBOLISM FALSIFIES THE FACTS OF LITERARY EXPERIENCE ... THE CLEAR-CUT DISTINCTION BETWEEN 'THE MUSIC OF IDEAS' (RICHARDS ON ELIOT) AND THE 'DARK CONCEIT' OF ALLEGORY IS HARDER TO MAKE IN PRACTICE THAN IN THEORY : YEAT'S A VISION SYSTEMITISES AND EXPOUNDS THE MYSTERY OF HIS SYMBOLS MUCH AS SPENSER DID IN THE FAERIE QUEENE. CLEANTH BROOKS IN THE WELL WROUGHT URN (1947) ALLEGORISES ALL THE POEMS HE EXPLICATES, SO THAT THEY BECOME 'PARABLES ABOUT THE NATURE OF POETRY' AND NORTHROP FRYE IN THE ANATOMY OF CRITICISM (1957) SUMMED UP THIS TENDENCY BY POINTING OUT THAT ALL ANALYSIS WAS COVERT ALLEGORIZING.

LEWIS کی یہ رائے بھی نظرانداز نہیں کی جاسکتی کہ تمثیل میں ضروری نہیں کہ اشیائے ظاہری و معنوی میں ایک اور ایک کی نسبت ہو۔ بالعموم سمجھا یہ جاتا ہے کہ تمثیل میں ذہنی تجریدات مثلاً نیکی، بدی، خوف، محبت کو ٹھوس جسم مہیا کیا جاتا ہے اور ایک اور ایک کی معنوی نسبت پیدا ہوتی ہے لیکن لازمی نہیں۔ SYLVAN BARNET بھی اسی نتیجے پر پہنچا ہے :

THERE IS AN INCREASING TENDENCY TO BLUR THE DISTINCTION BETWEEN SYMBOL AND ALLEGORY, ESPECIALLY WHEN THE WRITER'S

INVENTED WORD (USUALLY ASSOCIATED WITH ALLEGORY) HAS NO CLEAR EQUATIONS.

مغربی مصنفین کے حوالے دینا میرے نزدیک ہرگز ضروری نہ تھا، لیکن وارث علوی انگریزی کے لیکچرر ہیں اور مغربی ادب میں اس قدر پیرے ہوئے ہیں کہ بغیر ایلیٹ اور سارتر کے حوالے کے لقمہ ہی نہیں توڑتے ہیں۔ FOWLER کا یہ کہنا شاید ان کو پسند نہ آئے گا کہ وہ تو تمثیل کو TEXTURAL کے بجائے STRUCTURAL SYMBOLISM کا درجہ دیتا ہے۔ اسی کے الفاظ میں سنیے :

ALLEGORY'S DISTINCTIVE FEATURE IS THAT IT IS A STRUCTURAL, RATHER THAN A TEXTURAL SYMBOLISM : IT IS LARGE-SCALE EXPOSITION IN WHICH PROBLEMS ARE CONCEPTUALISED AND ANALYSED INTO THEIR CONSTITUENT PARTS IN ORDER TO BE STARTED, IF NOT SOLVED. THE TYPICAL PLOT IS ONE IN WHICH THE 'INNOCENT' — GULLIVER, ALICE, THE LADY IN MILTON'S 'COMUS', K. IN KAFKA'S THE CASTLE — IS PUT THROUGH A SERIES OF EXPERIENCES, WHICH ADD UPTO AN IMAGINATIVE ANALYSIS OF CONTEMPORARY REALITY.

BARNET نے اس بات کی بھی وضاحت کی کہ علامت نگاری چونکہ HIGHER WORLD اور SUPER REAL کے رشتوں کی خبر لاتی ہے اس کا گہرا تعلق انسانی لاشعور سے ہے، اور چونکہ اس کا گہرا تعلق انسانی لاشعور سے ہوسکتا ہے، اس کا گہرا معنوی رشتہ IMAGES اور MOTIFS کی اس دنیا سے بھی ہے جنھیں ینگ ARCHETYPES کہتا ہے اور جو MYTH اور LEGEND میں ملتے ہیں۔

اس وضاحت کے بعد کیا یہ بتانے کی ضرورت باقی رہ جاتی ہے کہ وارث علوی کی THEORY OF FICTION کے مطابق، اوپر نئے افسانے کے جن تین پیرایوں کا ہم نے ذکر کیا تھا، وہ تین نہیں بلکہ اصلاً دو ہیں یعنی علامت نگاری کا افسانہ اور داستانوی افسانہ۔ یہ اگرچہ الگ الگ نظر آتے ہیں لیکن استعاراتی تفاعل یا

SUBSURFACE معنیاتی رشتوں کی وجہ سے دراصل ایک ہیں۔ علامت نگاری کو چونکہ لاشعور سے الگ کیا ہی نہیں جاسکتا، اس کو اُن لاشعوری بھیدوں سے بھی الگ نہیں کیا جاسکتا جن کی بعض شکلیں پرانے قصے کہانیوں، کتھاؤں، داستانوں اور حکایتوں میں ملتی ہیں۔ اس لیے علامتی کہانی اور داستانوی کہانی دو الگ الگ چیزیں نہیں ہیں بلکہ ایک ہی تخلیقی رویے کے دو اسلوبیاتی مظہر ہیں گویا فرق اسلوبِ بیان کا ہے، ذہنی تخلیقی رویے کا نہیں۔ تاہم اس مقدمے کی توثیق اس وقت تک نہیں ہوسکتی جب تک اس کی اطلاقی نوعیت کو جانچا اور پرکھا نہ جائے۔

(۳)

وارث علوی نے چونکہ نئی کہانی کے سلسلے میں علامت اور تمثیل کا کھپلا سلام بن رزاق کی کہانیوں سے بحث کرتے ہوئے کیا ہے، اس لیے سب سے پہلے میں سلام ہی کے افسانے ''بجوکا'' کو لوں گا جسے وارث علوی نے ان کا شاہکار افسانہ قرار دیا ہے۔ اس کے بعد انتظار حسین کی ایک تازہ کہانی ''نرناری'' کو لیا جائے گا اور یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے گی کہ کیا واقعی اردو کی نئی کہانی میں علامت اور تمثیل کو الگ الگ خانوں میں بانٹا جاسکتا ہے جیسا کہ بھائی وارث چاہتے ہیں، یا یہ کہ نئی کہانی میں علامت، تمثیل، کتھا اور داستان مل کر ایک نیا تخلیقی پیکر اختیار کررہے ہیں جس کی قدر شناسی نہ کرسکنا دراصل اپنی بدتوفیقی کا ثبوت دینا ہے۔ تیسرے یہ کہ حقیقت نگاری کی جس کہانی کو نظرانداز نہ کرنے کی طرف میں نے اپنے مذکورہ بالا مضمون میں توجہ دلائی تھی اور وارث علوی بھی جس ضمن میں میرے ہمنوا ہیں (لیکن ان کی زیادتی یہ ہے کہ وہ داستانوی کہانی کی خودساختہ CATEGORY وضع کرکے خلط مبحث کی کیفیت پیدا کردیتے ہیں)۔ اس بارے میں شمس الرحمان فاروقی کا کہنا ہے کہ ''سماجی حقیقت نگاری کی وہ کہانی جو تاریخی دستاویز کے طور پر پڑھی جاسکے، کلیتاً مسترد ہوچکی ہے''۔ اس مضمون کے آخر میں اس مقدمے پر بھی نظر ڈالی جائے گی اور یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے گی کہ کیا واقعی حقیقت نگاری کی کہانی مسترد ہوچکی ہے، یا اس میں قصور بیچاری کہانی کا نہیں ہماری تنقید کا ہے؟ یعنی سوال یہ ہے کہ کیا

ایسی کہانی کو منہدم ہونا چاہیے یا ایسی تنقید کو جو حقیقت نگاری کی کہانی کو سماجی دستاویز کے طور پر پڑھتی ہے۔ بہر حال اس کی موجودہ شکل کیا ہے، اور اس کے امکانات کیا ہیں، یہ دیکھنے کی شدید ضرورت ہے۔

آیئے اب سلام بن رزاق کی کہانی ''بجوکا'' کو لیں جس کی تعریف میں وارث علوی نے اپنی تنقید کے بہترین الفاظ ذبح کر دیے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ ''یہ اردو فکشن کا ایک شاہکار افسانہ ہے، بجوکا نفسیاتی حقیقت نگاری کا افسانہ ہے لیکن حقیقت کا اظہار وہ بجوکا کی علامت کے ذریعے کرتا ہے جو تہہ دار اور معنی خیز ہے''۔ اس میں دو کردار ہیں، بیوی اور میاں۔ بیوی گاؤں چھوڑ کر شہر آتی ہے۔ شوہر اچھی ملازمت پر ہے۔ وہ اپنی بیوی کو خوب چاہتا ہے لیکن بیوی اس لیے خوش نہیں کہ اس کا شوہر اشوک اس کا بہت خیال رکھتا ہے، اسے کبھی روٹھنے یا ناراض ہونے کا موقع نہیں دیتا۔ بیوی اپنی زندگی کی یکسانیت سے اکتائی ہوئی ہے۔ بار بار اسے گاؤں کے مناظر، پھولی ہوئی شفق اور پیپل پر شور مچاتی چڑیاں یاد آتی ہیں۔ شوہر اس کو بے حد پیار کرتا ہے لیکن وہ چاہتی ہے کہ وہ اسے بُری طرح پیٹے اور اس کا بدن لہولہان کردے۔ کہانی کے آخر میں میاں بیوی کے پہلی بار گاؤں جانے کا منظر ہے، جہاں بیچ کھیت میں بجوکا کھڑا ہے، بیوی کے دل میں بجوکا کو پتھر مارنے کی خواہش جاگ اٹھتی ہے۔

یہ ہے وہ کہانی جسے شاہکار کا درجہ دیا گیا ہے اور یہ ہے وہ علامت جسے ہمارے معتبر نقاد نے ''تہہ دار اور معنی خیز'' کہا ہے۔ کہانی کے آخر میں یہ جملہ بھی ہے کہ ''بجوکا کپڑے کا آدمی ہے جو ہلتا ڈلتا نہیں ہے مگر پرندے اس پتلے کو آدمی سمجھ کر دور رہتے ہیں''۔ گویا بجوکا کی علامت ایک مثبت تفاعل کو ظاہر کرتی ہے کہ وہ اندر سے اگرچہ کھوکھلا ہے لیکن اس کی ظاہری ہیئت سے پرندے اور جانور فصل سے دور رہتے ہیں۔ یعنی وہ فصل کی رکھوالی کا مثبت فریضہ انجام دیتا ہے۔ کہانی میں علامت کی اس مثبت جہت کا دور دور تک کوئی جواز نہیں۔ ہو بھی نہیں سکتا ورنہ کہانی باطل قرار پائے گی۔ اشوک سے بجوکا کی صرف اتنی نسبت ضرور ہو سکتی ہے کہ وہ اندر سے کھوکھلا آدمی ہے لیکن اگر ایسا ہے بھی تو اس کا کھوکھلا پن خود اس کی ناخوشی یا چڑچڑے پن سے

بھی ظاہر ہوتا۔ کہانی میں دور دور تک اس کا کوئی شائبہ نہیں۔ اگر کھوکھلا پن شبیہ ہے مردانگی کی کمی کی، تو اشوک کی محض حد سے بڑھی ہوئی چاہت مردانگی کی کمی کا جواز پیدا نہیں کرتی کیونکہ ایسا کسی دوسری نفسیاتی گرہ کی وجہ سے بھی ممکن ہے۔ تعجب ہے کہ ایسے کردار سے بحث کرتے ہوئے وارث علوی راجندر سنگھ بیدی کی مشہور کہانی ''لاجونتی'' کو کیسے بھول گئے۔ لاجو کا مسئلہ یہی تھا کہ وہی سندر لال جو پہلے اسے ڈانٹا مارتا تھا، دوبارہ گھر میں بس جانے کے بعد وہ اسے اتنا چاہنے لگا تھا کہ روٹھنے کا موقع ہی نہ دیتا تھا گویا مرد اور عورت کے بیچ میں خون کے اصلی رشتے سے جو توازن پیدا ہوتا ہے، اس کا غائب ہو جانا صرف مرد کی نسائیت کی وجہ سے نہیں ہوتا، اس میں دوسرے نفسیاتی عوامل کا عمل دخل بھی ہوسکتا ہے۔

دوسرے یہ کہ پوری کہانی میں افسانہ نگار نے بار بار گاؤں کی زندگی کی جھلک کو ریفرین کے طور پر استعمال کیا ہے۔ جس کا مطلب ہے کہ بیوی کی زندگی میں یکسانیت اور بوریت محض اشوک کی نسائیت کی وجہ سے نہیں بلکہ شہری تمدن کی میکانکیت کی وجہ سے بھی پیدا ہوسکتی ہے۔ اصلاً اس کہانی کی سچی توجیہہ ہے ہی یہی۔ اور اگر ایسا ہے تو بجوکا کی مطابقت اشوک سے غیرضروری قرار پاتی ہے، اور علامت کی معنوی حیثیت صفر ہو جاتی ہے۔ نیز یہ بھی کہ جنسیات کا مبتدیانہ علم رکھنے والا شخص بھی اس بات کو جانتا ہے کہ کوئی ایسا کردار جو چاہتا ہو کہ اس کا مدِ مقابل اسے بُری طرح پیٹے اور اس کا بدن لہولہان کردے اور اتنا پٹنے کے بعد بھی وہ چیخے چلائے نہیں اور اسے احساس ہو کہ ''پک کرٹیس مارتا پھوڑا اچانک پھوٹ جائے اور سارا مواد بہہ نکلے'' نیز یہ کہ جب بھی وہ کھیت کے پاس سے گزرے، بڑے ہونے پر بھی بجوکا کو اسے پتھر مارنے میں مزہ آئے، کیا یہ خاص نوعیت کا جنسی کردار نہیں۔ شاید خود افسانہ نگار اپنے ان جملوں کی معنویت سے پوری طرح باخبر نہیں۔ اگر وہ باخبر ہوتا تو بیوی کی بوریت کی ساری ذمہ داری اشوک (بجوکا) کے سر نہ رکھتا لیکن اگر افسانہ نگار نے کردار کی تشکیل ان جملوں کی مدد سے سوچ سمجھ کر کی ہے تو پھر بجوکا کی علامت نہ صرف باطل بلکہ لغو قرار پاتی ہے۔ گویا بوریت کی تمام تر ذمہ داری اشوک پر نہیں بلکہ خود عورت کے جنسی رویے پر عاید ہوتی ہے۔ غرض شہری تمدن کی میکانکیت پر جو

زورِ قلم ہمارے نقاد نے صرف کیا ہے اس کی چنداں ضرورت نہ تھی۔
ایسا نہیں ہے کہ سلام بن رزاق کے پاس اچھی کہانیاں نہیں، ہیں اور ضرور ہیں۔ اس مضمون کے آخر میں سماجی حقیقت نگاری کے تحت ان کی ایک کہانی کا تذکرہ آئے گا جو میرے نزدیک ان کی بہت اچھی کہانیوں میں سے ہے۔

(۴)

بجوکا کی نام نہاد علامت سے فراغت پانے کے بعد ذرا MYTH اور LEGEND، داستان اور کتھا کے جھگڑے سے بھی نپٹ لیا جائے، کیونکہ اس سے بھائی وارث علوی بہت ناخوش معلوم ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے اس میں مدد انتظار حسین کے فن سے لینی ہوگی۔ آیئے انتظار حسین کی ایک سامنے کی کہانی کو لیں جو ابھی سال بھر پہلے ''شب خون'' میں ''نرناری'' کے نام سے شائع ہوئی تھی (مارچ، اپریل 1982) اس میں تین کردار ہیں، مدن سندری بیوی ہے، دھاول اس کا پتی اور گوپی بھائی ہے۔ پتی اور بھائی دونوں مندر کی انگنائی میں دیوی کی مورتی کے سامنے بلی چڑھ جاتے ہیں۔ خون میں لت پت دو لاشیں پڑی ہیں، سر الگ، دھڑ الگ۔ مدن سندری روتی ہے، پیٹتی ہے، دیوی کا گن گان کرتی ہے، بے بس ہوکر اسی تلوار کو اپنی گردن پر مارنے لگتی ہے تو دیوی پرسن ہوجاتی ہے۔ ''جا سر کو دھڑ سے ملا۔ میں نے تیرے پتی اور بھیا کو جیون دان دیا''۔ خوشی سے اس کی سدھ ماری جاتی ہے، اور جلدی میں بھیا کے دھڑ پر پتی کا سر اور پتی کے دھڑ سے بھائی کا سر چپکا دیتی ہے۔ اپنی چوک کو ٹھیک کرنا ہی چاہتی ہے کہ دونوں جی اٹھتے ہیں اور بھائی اور پتی کا گھال میل ہوجاتا ہے۔ اب جو وہ پتی کے سنگ لیٹتی ہے تو وہ ہاتھ اور وہ بدن اسے انجانے لگتے ہیں۔ اسے چنتا ہوتی ہے کہ وہ بہن کس کی ہے اور پتنی کس کی؟ پھر پتی دُبدا میں پڑ جاتا ہے کہ وہ وہی ہے یا کوئی دوسرا اُس میں آن جڑا ہے یا وہ کسی اور میں جا جُڑا ہے؟ یہ دوہرا وسوسہ کہانی میں چلتا رہتا ہے اور اسی سے TENSION بنی رہتی ہے۔ آخر میں پرجاپتی اور اُوشا کی مثال سے دونوں پر ان کی اصلیت کھلتی ہے۔
یہ کہانی علامتی ہے کہ تمثیلی۔ مدن سندری کون ہے؟ دھاول کون ہے؟ ظاہر ہے

ان باتوں کا کوئی سادہ سا جواب نہیں۔ یا یہ کہانی بھی ہے کہ نہیں۔ کسی بھی قاری سے پوچھیے۔ وہ کہے گا کہ بے شک یہ کہانی ہے۔ اس میں کردار ہیں اور واقعات ہیں۔ اور کرداروں اور واقعات کے عمل در عمل سے کہانی آگے بڑھتی ہے۔ کہانی میں دیوی کا ذکر ہے جس کے وردان سے دونوں کے کٹے ہوئے سر دھڑ سے جڑ جاتے ہیں۔ کہانی کا مرکزی واقعہ MYTH اور LEGEND کا اثر لیے ہوئے ہے۔ بیانیہ کے واقعاتی بہاؤ کے باوجود یہ کہانی اساطیری فضا کی وجہ سے حقیقت نگاری کی کہانی تو کہی نہیں جاسکتی۔ نیز اس میں کسی مجرد تصور یعنی نیکی، محبت، سچائی، خوف، وہم وغیرہ کی تجسیم بھی نہیں کی گئی، اس لیے یہ تمثیل کی سادہ تعریف پر بھی پوری نہیں اترتی تو پھر یہ ہے کیا؟ یعنی یہ تمثیلی کہانی بھی نہیں، حقیقت نگاری کی کہانی بھی نہیں، تو کیا افسانہ نگار نے محض بیتال پچیسی کی نوعیت کا ایک پرانا قصہ سنا دیا ہے اور بس۔ لیکن ہمیں یہ سوال پوچھنے کا حق ہے کہ علاوہ اس بیانیہ کے جو قصے کی ظاہری ساخت ہے، کیا کہانی کے داخلی ساختیوں میں کچھ اور معنوی رشتے بھی ہیں؟ سر دھڑ کے جڑنے کے بعد سب سے پہلے مدن سندری وسوسے کا شکار ہوتی ہے۔ دن بھر کی تھکی ہاری مدن سندری جب سونے کے لیے دھاول کے سنگ آلیٹتی ہے اور بڑی چاہت کے ساتھ اس کی بانہوں میں آتی ہے تو اسے اچانک لگتا ہے کہ ''بدن کو کچھ ہوگیا ہے۔ یہ بدن تو خوب اس کا جانا پہچانا تھا۔ جب دونوں بدن ملتے تو کیسے گھل مل جاتے جیسے جنم جنم سے ایک دوسرے کو جانتے ہیں اور وہ ہاتھ کیسی جانکاری کے ساتھ گرم بدن کے بیچ یاترا کرتا جیسے اس کے سب بھیدوں کو اس نے بوجھا ہوا ہے، اور اس بجلی بھرے ہاتھ کے چھو جانے سے انگ انگ میں ایک لہر دوڑ جاتی اور پورا بدن جاگ جاگ جاتا۔ پر آج تو ایسا لگ رہا تھا جیسے وہ بدن ایک دوسرے کو جانتے ہی نہ ہوں۔ کیا یہ وہی بدن نہیں جس سے روز لگ کر وہ سویا کرتی تھی''۔ چنانچہ ایک دفعہ بے قابو ہوکر وہ بول پڑی۔ ''یہ تو نہیں ہے'' اور دھاول کی بانہوں سے نکل گئی۔

دھاول کی شخصیت یک لخت انجانی ہوجاتی ہے اور مدن سندری وسوسے میں گھر جاتی ہے کہ وہ شخص جسے میں اپنا سمجھ رہی ہوں، اتنا انجانا کیوں ہے۔ ان جملوں کو غور سے دیکھنے سے یہ حقیقت کھل جانی چاہیے کہ افسانہ نگار شاید شخصیت کی پہچان

IDENTITY کا سوال اٹھا رہا ہے۔ جنم جنم کا رشتہ، بدنوں کا گھل مل جانا اور پھر انجاناپن، یہ کوائف کیا یہ سوال نہیں اٹھا رہے کہ دھاول میں ایک ایسے کردار کا استعاراتی تفاعل پیدا ہورہا ہے جس کی جانی بوجھی شخصیت یک لخت ایک سے دو ہوگئی ہے۔ یہ مت بھولیے کہ یہ IDENTITY CRISIS اس لیے پیدا ہوا ہے کہ سَر کسی کا ہے اور دھڑ کسی کا۔ دھاول چراغ جلاتا ہے اور مدن سندری سے کہتا ہے ''ہوش کی دَوا لے، لے دیکھ لے کیا میں نہیں ہوں؟'' مدن سندری اپنے کہے پر شرمندہ ہوتی ہے۔ ''ہاں، ہے تو یہ تو ہی''۔ لیکن جب وہ پھر اُسے ہاتھوں میں لیتا ہے تو وہ احتجاج کرتی ہے۔ ''دھاول یہ ہاتھ تیرے نہیں ہیں''۔ اور پھر اسے ساری تفصیل سناتی ہے کہ سر دھڑ کا گھپلا کیسے ہوگیا۔

انتظار حسین کے فن سے معمولی واقفیت رکھنے والا شخص بھی آسانی سے اندازہ لگا سکتا ہے کہ سر دھڑ کے اس گھپلے کے معنیاتی ساختیے کیا ہوسکتے ہیں۔ وہ تمام مفاہیم جو کسی بھی SUPER REAL سے تعلق رکھتے ہوں یعنی جو علامت کی کارفرمائی کی خاص کائنات ہے انھیں PARAPHRASE کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ استعارے کے توسیعی تصرف اور علامت کے معنیاتی کردار کی سب سے بڑی پہچان یہی ہے کہ معنی محسوس تو کیے جاسکتے ہیں حرفاً حرفاً بیان نہیں کیے جاسکتے۔ چنانچہ ہم بھی ایمائی طور پر صرف اتنا ہی کہہ سکتے ہیں کہ کیا افسانہ نگار کسی ایسی ثقافتی شخصیت کی بات تو نہیں کررہا ہے جس میں زمینی اثرات اور آسمانی اقدار کے باہم جڑنے سے ایک نئی شخصیت سامنے آگئی ہو، لیکن یہ شخصیت ہنوز اپنی پہچان کے بارے میں طرح طرح کے سوال اٹھا رہی ہو۔ اس کردار کا ایک اور علامتی پہلو بھی ہوسکتا ہے۔ یعنی یہ کہ ہجرت کرنے والے جو متحرک سر تھے، قتل وخون کے ایک بھیانک (تاریخی) عمل سے گزرنے کے بعد وہ کسی دوسرے زمینی دھڑ سے جا لگے اور اب دونوں کے امتزاج سے ہنوز ایسی ثقافتی شخصیت وجود میں نہیں آئی جو وحدانی ہو۔ مدن سندری، دھاول کو بار بار ٹھکرا دیتی ہے کیوں؟ یہ مدن سندری کون ہے جو یوں وسوسے میں گھر گئی ہے؟ اس کے علامتی تفاعل پر نظر کیجیے تو کیا مدن سندری ایسا معاشرہ تو نہیں جو IDENTITY CRISIS کا شکار ہو۔ انتظار حسین اتنا معمولی فنکار نہیں کہ یہیں پر کہانی کو ختم

کر دے۔ دونوں میں جب بحث بڑھتی ہے تو دھاول فیصلہ کن انداز میں کہتا ہے۔
''اری مدن جس طرح ندیوں میں اُتم ندی گنگا ندی ہے پربتوں میں اُتم پربت سومیرو پربت، اسی طرح انگوں میں اُتم انگ مستک ہے۔ دھڑ کا کیا ہے۔ یہ تو سب ایک سمان ہوتے ہیں۔ مانوا اپنے مستک سے پہچانا جاتا ہے۔ سو مستک کو دیکھ وہ میرا ہے''۔

کیا افسانہ نگار یہاں اس مکالمے کے داخلی ساختیوں میں ان بحثوں کی طرف اشارہ تو نہیں کر رہا ہے کہ زمینی رشتوں کا کیا ہے، دھڑ یعنی زمینیں تو سب ایک سی ہوتی ہیں، اصل چیز تو سر یعنی روحانی اور مذہبی اقدار ہیں۔ ثقافتیں اپنی مذہبی اقدار سے پہچانی جاتی ہیں۔ کیا یہ اس بنیادی سوال پر غور کرنے کی کوشش نہیں ہے کہ رہن سہن، طور طریقے، جمالیاتی احساس، موسیقی، راگ راگنیاں، فنونِ لطیفہ تو دھرتی کی دین ہے، لیکن آسمانی اقدار کی وجہ سے رشتہ کہیں اور بھی جڑا ہوا ہے، اور یہ ایسی حقیقت ہے جو قائم ہوگئی ہے۔

بہرحال مدن سندری دھاول کی منطق سے قائل ہوجاتی ہے اور اس بات کو مان لیتی ہے کہ جس کا سر اُسی کا دھڑ یعنی اب وہ دھاول کو دھاول مانے گی۔ لیکن ہوتے ہوتے خود دھاول دُبدا میں پڑ جاتا ہے۔ یعنی معاشرہ تو مان بھی لے، تاہم ثقافت کے بھی تو اپنے مطالبات ہوسکتے ہیں۔ ''دھاول اپنے انگ انگ کو دیکھتا ہے۔ ایک بار، دو بار، بار بار۔ ہے رام کیا یہ میں ہی ہوں۔ پھر وہم کی ایک اور لہر اٹھی۔ ایک میں ہی ہوں یا کوئی دوسرا مجھ میں آن جڑا ہے یا میں دوسرے میں جا جڑا ہوں تو میں اب سارا میں نہیں ہوں۔ وہ جتنا سوچتا اتنا ہی چکر میں پڑ جاتا''۔ ایک کرتب یہ ہوا کہ وہ خون خرابے کے بعد جی اٹھا۔ یہ دونوں مسروں کے دوبارہ زندہ ہو اٹھنے کی طرف اشارہ ہے۔ دوسرا کرتب یہ ہوا کہ سر کسی کا اور دھڑ کسی کا۔ یہ نئی ثقافتی شخصیت کی نمود ہے۔ رفتہ رفتہ دھاول کا دُکھ بڑھتا گیا۔ اس کے اندر چور بیٹھا ہوا تھا بس ایک پھانس سی چبھتی رہتی کہ یہ تن کسی اور کا ہے اور اسے اپنا پورا وجود انمل بے جوڑ دکھائی دیتا۔ جو حضرات علامتوں، ان کے استعاراتی رشتوں اور مرئی لفظوں کے غیر مرئی معنوی انسلاکات کے رمز جانتے ہیں، ان کے لیے کہانی کے ان حصوں

کی توضیح فضول ہوگی کیونکہ جن کلیدی جملوں کو اوپر پیش کیا گیا، شاید ہی کوئی صاحب ذوق ہو جو ان مکالموں کے ایمائی معنوں سے لطف اندوز نہ ہوسکتا ہو۔ یہاں دھاول کے علامتی کردار کو مزید عُمق دینے کے لیے انتظار حسین ایک حکایت بیان کرتے ہیں۔ کہانی کے اندر کہانی کی کیفیت سے ان کے فن میں ہم اکثر دوچار ہوتے ہیں اور ایسا کہانی کے اصل علامتی مفاہیم میں مزید استحکام کے لیے ہوتا ہے۔ دھاول کو وہ راج کماری یاد آتی ہے جو ایک راکشس کی قید میں تھی۔ راکشس روز صبح راجکماری کی گردن مارتا اور اس کا سر چھینکے پر رکھ کر باہر نکل جاتا۔ دن بھر راجکماری کا دھڑ مسہری پر پڑا رہتا۔ سر چھینکے پر رکھا رہتا۔ اس سے بوند بوند خون ٹپکتا رہتا۔ شام پڑے راکشس چلاتا دہاڑتا آتا۔ سر کو دھڑ سے جوڑتا اور راجکماری جی اٹھتی۔ دھاول سوچتا کہ راجکماری اگرچہ دُکھی تھی، اسے ایک سکھ تو تھا کہ سر بھی اپنا تھا دھڑ بھی اپنا تھا۔ کہانی کے آخر میں دھاول کی یہ چنتا بہت بڑھ جاتی ہے۔ جب کسی طرح یہ گتھی نہیں سلجھتی تو وہ دونوں ایک رشی کے پاس جاتے ہیں، اور اپنی رام کہانی سناتے ہیں۔ رشی دھاول کو گھور کے دیکھتا ہے اور کہتا ہے ''مورکھ کس دُبدا میں پڑ گیا۔ سو باتوں کی ایک بات ہے تو نَر ہے مدن سندری ناری ہے۔ جا اپنا کام کر''۔ چنانچہ آنکھوں سے پردہ اٹھ جاتا ہے اور بیچ جنگل سے گزرتے ہوئے دھاول مدن سندری کو ایسے دیکھتا ہے جیسے جگوں پہلے پرجاپتی نے اُوشا کو دیکھا تھا۔ اوشا پرجاپتی کی آنکھوں میں لالسا دیکھ کر بھڑکتی ہے بھاگتی ہے اور پھر پسپا ہوجاتی ہے۔ صاحبانِ ذوق کے لیے شاید اس وضاحت کی ضرورت نہ ہو کہ نَر کا کام ناری کے ساتھ بھوگ کرنا ہے اور ناری کا کام بھوگ کے لیے خود کو ارپن کرنا ہے، یعنی کس چکر میں پڑا ہے، جا مدن سندری تیری مملکت ہے اور تو اس کا آنند لینے اور بھوگنے والا ہے۔ یہ تیری دھرتی ہے۔ اس کے انگ انگ میں رچ بس جا اور اسے جی بھر کے بھوگ۔ یہ نَر ناری ہی کا رشتہ نہیں۔ جو رشتہ نرناری میں ہے وہ رشتہ فرد اور معاشرہ میں بھی ہے۔ نیز وہی رشتہ ثقافت اور زمین میں بھی ہے۔ ایک کا مقصد بھوگنا ہے دوسرے کا بھوگنے کے لیے خود کو فراہم کرنا ہے۔ کئی دوسرے معنوی ساختیے بھی کہانی میں کارفرما ہوسکتے ہیں یعنی ہجرت کی نوعیت بھی ایک اصل کے دوسری اصل میں جڑنے کی ہوتی

ہے اور ثقافت کی تشخیص کا عمل جاری رہتا ہے۔ نیز خود ثقافتوں میں بھی آسمانی اور زمینی قدروں کے بیچ میں پیوند کاری ہوتی ہے اور تاریخ کے مختلف لمحوں میں یہ اختلاط نئے نئے سوال پیدا کرتا ہے اور نئی ثقافتوں سے نئی ہم آہنگیوں کے نئے سلسلے پیدا ہوتے ہیں۔

اب بتائیے کیا یہ کہانی صرف PRIMITIVE قصہ کہانی ہے یعنی کیا اس میں کوئی علامتی مفاہیم نہیں۔ اس وضاحت کی ضرورت بھی اب باقی نہیں رہ جاتی کہ ایسی کہانیوں میں علامتی مفاہیم صرف ایک وسیلے سے پیدا نہیں ہوتے۔ کٹے ہوئے سر کا دھڑ سے جڑ جانا یا راکشس کا شہزادی کا سر کاٹ کر چھینکے پر رکھ کر باہر چلے جانا اور پھر شام کو اسے جوڑنا یقیناً تمثیلی پیرایہ ہے لیکن یہ کہانی محض تمثیلی نہیں۔ تمثیل اور تمثیلی پیرایے میں فرق ہے۔ تمثیلی پیرایہ علامتی معنی GENERATE کرتا ہے۔ کیا اوپر کے تجزیے میں قدم قدم پر یہ ثبوت فراہم ہوتا نہیں چلا گیا کہ مدن سندری اور دھاول محض تمثیلی کردار نہیں بلکہ ان کی علامتی معنویت بھی ہے۔ یوں یہ محض قصے کے کردار بھی ہیں اور اگر کوئی ان سے صرف کہانی کی اوپری سطح پر لطف اندوز ہونا چاہے تو اس کی بھی گنجائش ہے۔ تاہم یہ مرد اور عورت کے ایسے ARCHETYPES بھی ہیں جو مدِ مقابل کے وجود میں دوسرے وجود کی شناخت کرتے ہیں اور یوں اپنی شناخت کے عمل سے گزرتے ہیں۔ تیسرے یہ کہ سماجیاتی سطح پر یہ آج کے معاشرے اور ثقافت کی اس کشمکش کے آئینہ دار بھی ہیں جس سے فرد کا ذہن و شعور نبرد آزما ہے۔ اس ساری بحث سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ نئے افسانے میں داستانوی افسانہ، علامتی افسانے سے الگ کوئی چیز نہیں ہے۔ نیز یہ بھی کہ علامت ہمارے لاشعور کو تمثیلی پیرایے ہی کے ذریعہ راس آتی ہے اور اردو کے نئے افسانے میں اکثر و بیشتر تمثیلی عنصر علامتی عنصر کے ساتھ باہم آمیز ہوکر آتا ہے۔ اس میں قدیم کتھا کہانی کی سادگی بھی ہے اور آرٹ کا ڈسپلن بھی۔ چنانچہ داستانوی یا تمثیلی کہانی کی الگ سے درجہ بندی غلط ہے، اور یہ اصلاً نئی کہانی ہی کا ایک پیرایہ ہے۔

(۵)

اب اس حصے میں اسلام آباد کے ایک ایسے افسانہ نگار کی کہانی کو لیتے ہیں جس کا کہنا ہے کہ ''میں سچی کہانی نہیں لکھنا چاہتا'' لیکن وہ جھوٹی کہانی بھی نہیں لکھتا۔ وہ کہتا ہے ''میں افسانہ لکھنا چاہتا ہوں'' یعنی وہ سچی کہانی، جھوٹی کہانی اور افسانے میں فرق کرتا ہے۔ اس کا یہ بھی دعویٰ ہے کہ ''تخلیقات کو میں نظریے کی کھونٹی سے نہیں باندھتا'' لیکن جس کے زیادہ کردار گرے پڑے مفلوک الحال اور بے توقیر لوگ ہی ہیں، خواہ وہ کوڈو فقیر ہو، علیا نائی ہو، صادو ترکھان ہو، شید و مہترانی ہو، یا آگ میں گھری زیناں جو اس قدر حسین ہے کہ محض آئینہ دیکھ کر وقت گزار سکتی ہے لیکن جسے ایک بھینس اور گدھی کے عوض خریدا گیا تھا۔ محمد منشا یاد کے تین مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ ''بند مٹھی میں جگنو''، ''ماس اور مٹی'' اور نیا مجموعہ ''خلا اندر خلا'' 1983 میں شائع ہوا۔ اسی آخری مجموعے میں ایک کہانی ہے ''تماشا''۔ بہت کم ایسا ہوتا ہے کہ کوئی کہانی پڑھ کر ہم دم بخود رہ جاتے ہیں یا سارا خون ذہن میں ایک نقطے پر سمٹ آتا ہے۔ اچھے شعر کا معاملہ نسبتاً اتنا مشکل نہیں، اچھی کہانی کے ساتھ بہت کچھ جھیلنا پڑتا ہے۔ درد کے کئی اَن دیکھے رشتے قائم ہو جاتے ہیں، اور دبی دبی ٹیس رہ رہ کر اٹھتی ہے۔ میں نہیں کہہ سکتا کہ کسی سچی کہانی یا جھوٹی کہانی سے بچنے کے لیے محمد منشا یاد نے یہ افسانہ لکھا۔ بے شک یہ سچی کہانی بھی نہیں ہے، جھوٹی کہانی بھی نہیں اور جس طرح یہ لکھی گئی ہے، افسانہ بھی بن گئی ہے۔ یقین نہ آئے تو کہانی کے ان ساختیوں کو دیکھیے:

(1) ایک مداری اور اس کا بیٹا تماشا دکھانے کے لیے نئی بستی کی تلاش میں سرگرمِ سفر ہیں۔

(2) دریا کے کنارے چلتے چلتے اس پار انھیں بستی دکھائی دیتی ہے، لیکن وہاں تک پہنچنے کے لیے پُل ہے نہ کشتی۔

(3) دونوں دریا میں اترنا چاہتے ہیں تاکہ اسے پار کرسکیں لیکن بڑے کو رات کا بھیانک خواب یاد آجاتا ہے اور وہ فیصلہ کرتا ہے کہ آج کا دن ان کے لیے

اچھا نہیں۔ دریا میں نہیں اترنا چاہیے۔

(4) دریا کے کنارے کنارے وہ جتنا چلتے ہیں، دوسری طرف بستی کی مسجد کے اونچے مینار بھی چلتے نظر آتے ہیں اور پُل بھی اتنا ہی دور نظر آتا ہے۔

(5) اچانک کتوں کے بھونکنے اور مویشیوں کے ڈکرانے سے انھیں اندازہ ہوتا ہے کہ کہیں قریب ہی کوئی دوسری بستی ہے۔ دونوں فیصلہ کرتے ہیں کہ رات اس بستی میں گزار لیں، صبح سویرے تازہ دم ہوکر پھر چلیں گے۔

(6) لیکن یہ بستی عجیب بستی ہے۔ بڑا بانسری اور ڈگڈگی بجاتا ہے۔ لوگ جمع تو ہوجاتے ہیں لیکن مرد عورتیں نہیں صرف بچے۔ یہ بچے بھی عجیب بچے ہیں۔ ان کے بال سفید ہیں اور چہروں پر جھریاں ہیں۔ ساری بستی میں پورے قد کا کوئی آدمی نہیں۔

(7) بڑا سب سے پہلے تین گولے نکالتا ہے اور باری باری پیالے اٹھا کر انھیں غائب کردیتا ہے۔ پھر ایک کے بعد ایک کئی تماشے دکھاتا ہے۔ خالی گلاس پانی سے بھر جاتا ہے اور بھرے ہوئے گلاس کو الٹ دینے سے پانی نہیں گرتا۔ وہ خود کو سانپ سے ڈسواتا ہے۔ منھ کے راستے پیٹ میں خنجر اتار کر نکال لیتا ہے۔ لیکن بچے تماشائی تالی نہیں بجاتے، داد نہیں دیتے۔ مداری پریشان ہوجاتا ہے۔

(8) آخر میں وہ سب سے بڑے تماشے کا اعلان کرتا ہے کہ میں جمورے کے گلے پر چھری چلاؤں گا اور اسے ذبح کرکے دوبارہ زندہ کرکے دکھاؤں گا۔ اس پر بچے تماشائی زور زور سے تالیاں بجاتے ہیں۔ بڑا حیران ہوتا ہے کہ عام طور پر تماشائی اس کھیل کو پسند نہیں کرتے اور اسے منع کردیتے ہیں لیکن کیسے سفاک تماشائی ہیں کہ چھری چلانے کی بات سن کر تالیاں پیٹتے ہیں۔ جمورے کو لٹا کر اس پر چادر تان کر وہ چھری چلاتا ہے۔ تماشائی زور زور سے تالیاں بجاتے ہیں اور سکے پھینکتے ہیں۔ دیکھتے ہی دیکھتے سارا میدان خالی ہوجاتا ہے۔ بڑا جمورے کو آواز دیتا ہے۔ مگر جمورا کوئی جواب نہیں دیتا۔ وہ گھبرا کر چادر ہٹاتا ہے، کیا دیکھتا ہے کہ جمورا خون میں لت پت ہے اور اس کی گردن

سچ مچ کٹی پڑی ہے۔

اوپر جو آٹھ ساختیے پیش کیے گئے، ان میں سے ہر ساختیہ باقی تمام ساختیوں کی مدد سے معنی حاصل کرتا ہے اور ہر ساختیہ میں کہانی کو کوئی دوسرا موڑ دینے کی گنجائشیں ہیں۔ افسانہ نگار کے لیے ہر شق میں ممکن تھا کہ وہ دوسری راہ اختیار کر لیتا اور پوری کہانی کا رخ بدل جاتا۔ مثال کے طور پر مداری اور اس کا بیٹا سفر میں ہیں۔ سفر کی ضد گھر ہے۔ انجان بستی کی طرف جتنا چلتے ہیں، اس کی طرف جانے والا پل اتنا دور ہوتا جاتا ہے۔ یہ بھی ممکن تھا کہ وہ پل پار کر لیتے اور انجانی بستی میں اتر جاتے، جس سے کہانی میں اسرار کی کیفیت ختم ہو جاتی اور لمحہ بہ لمحہ بھیدوں میں اترنے اور GROTESQUE کے بھیانک انجام تک پہنچنے کا عمل رونما نہ ہو سکتا۔ پھر یہ کہ جس بستی میں وہ پہنچتے ہیں وہ عجیب الخلقت بونوں کی بستی ہے جہاں سب (ناپختہ بچے) مداری ہیں۔ اس کے برعکس بھی دکھایا جا سکتا تھا۔ لیکن کہانی میں وہ بات نہ بنتی جو اب بنی ہے۔ اسی طرح ہر شق اور ہر کڑی کو لیا جا سکتا ہے جس میں معنوی جہات تراشنے اور کہانی کو مرکزیت دینے کی دوسری معنوی اور اظہاری گنجائشیں موجود ہیں۔ آخر میں مداری کے تماشے سے کچھ اور نتیجہ بھی برآمد ہو سکتا تھا لیکن جس اچانک صدمے سے موجودہ انجام قاری کو دوچار کرتا ہے اور ذہن پر ضرب لگا کر قاری کو ایک تحیّر زا بھیانک سوال کی زد میں لا کر چھوڑ دیتا ہے، کیا وہ کسی دوسری طرح ممکن تھا؟

سامنے کی بات ہے کہ کہانی میں پلاٹ ہے۔ واقعات ارتقائی عمل سے گزرتے ہیں، ان میں وحدتِ تاثر ہے۔ زماں اور مکاں کی ترتیب منطقی ہے۔ کہانی میں کردار بھی ہیں، مداری، جمورا اور تماشائی۔ کردار، واقعات اور مکالمات سے جڑے ہوئے ہیں۔ کہانی میں نقطۂ عروج بھی ہے اور انجام بھی۔ تو کیا یہ روایتی کہانی ہے؟ لیکن اس کی ساخت کی جو شقیں اوپر پیش کی گئی ہیں ان کی روشنی میں شاید ہی کوئی ذی شعور آدمی یہ کہنے کی جرأت کر سکے کہ کہانی روایتی ہے۔ تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر یہ روایتی کہانی نہیں ہے تو کیا یہ علامتی کہانی ہے؟ یا تمثیلی کہانی ہے؟ یا منشا یاد کے الفاظ میں ''محض افسانہ''، یعنی نہ سچی کہانی اور نہ جھوٹی کہانی۔ حق بات یہ ہے کہ ان

سوالوں کا جواب اتنا سادہ نہیں جتنا عام طور پر سمجھا جا سکتا ہے لیکن اتنا دقت طلب بھی نہیں کہ اس کی کوشش ہی نہ کی جائے۔ افسوس کا پہلو یہ ہے کہ بعض حضرات نے خانہ بندی بہت سخت کر رکھی ہے۔ آمد و رفت ممنوع ہے۔ دلیل و برہان نہیں اور تجزیہ تنقید سے مفقود ہے۔ اوپر کے دو تجزیوں سے تو اتنی بات بہرحال واضح ہو چکی ہے کہ اردو میں علامتی اور تمثیلی کہانی عملاً ایک دوسرے سے اتنی الگ الگ نہیں جتنی بالعموم سمجھی جاتی ہے۔ زیادہ تفصیل میں جانے کا موقع نہیں صرف چند امور کی طرف اشارہ کروں گا۔

ساختیاتی نظام کے بعد کہانی کے تمثیلی عنصر کو دیکھیے۔ جب دوسرے کنارے پر بستی دکھائی دیتی ہے لیکن اس تک پہنچنے کے لیے نہ پُل ہے نہ کشتی، بڑا کچھ دیر تامّل کر کے کہتا ہے:

''اللہ کا نام لے کر ٹھل پڑتے ہیں پُتر''

لیکن پھر اسے رات والا ڈراؤنا خواب یاد آجاتا ہے اور وہ اپنا فیصلہ بدل دیتا ہے۔ ''کیسا خواب ابا''؟

''بہت ڈراؤنا خواب تھا پُتر''۔

''کیا دیکھا تھا ابا؟''

''میں نے دیکھا جمورے کہ بہت بڑا مجمع ہے میں تماشائیوں کے درمیان کوڑیوں والے کو گلے میں ڈالے کھڑا ہوں۔ بچے تالیاں بجا رہے ہیں اور بڑے زمین پر بچھی چادر پر سکّے پھینک رہے ہیں۔ اچانک کوڑیوں والا جسے میں نے تمھاری طرح لاڈ پیار سے پالا تھا میری گردن میں دانت گاڑ دیتا ہے اور اپنا زہر انڈیل دیتا ہے''۔

''پھر کیا ہوا ابا؟''

بڑا بتاتا ہے کہ اس کی آنکھوں کے سامنے اندھیرا چھانے لگتا ہے۔ اور وہ اپنی رہی سہی طاقت جمع کر کے بیٹے کو پکارتا ہے۔ پھر اپنی ہی چیخ کی آواز سن کر اٹھ بیٹھتا ہے۔ دیکھتا ہے کہ آدھی رات کا وقت ہے۔ چاند ڈوب چکا ہے اور کتے رو رہے ہیں۔ میں نے دیکھا کہ تم ٹھنڈ کی وجہ سے سمٹے ہوئے ہو۔ میں نے تمھارے اوپر

چادر ڈال دی جیسے اکھاڑے میں تمھارے گلے پر چھری چلانے اور تمھیں دوبارہ زندہ کرنے کے لیے ڈالا کرتا ہوں۔ مگر رات کے اس اداس پہر میں مجھے اپنا چادر ڈالنے کا یہ انداز بہت ہی نجس معلوم ہوا اور نیند اڑ گئی۔

کیا یہ خواب کہانی کا وہ مرکزی تمثیلچہ نہیں جس کے چاروں طرف کہانی بنی گئی ہے۔ کہانی کے معنوی امکانات کو جس طرح اس خواب صورت تمثیل نے گہرا کردیا ہے، کیا کسی اور طرح ممکن تھا؟ اول تو اس میں بھیانک پن اور دہشت کی وہ فضا ہے جس کے گرد پوری کہانی نمو پاتی ہے۔ دوسرے اس میں اپنوں کے ہاتھوں سفاکانہ ہلاکت کا جو منظر ہے وہ دوہری معنویت رکھتا ہے۔ کوڑیالے سانپ کو بڑے نے اپنی اولاد کی طرح لاڈ پیار سے پالا تھا لیکن وہی اس کی گردن میں دانت گاڑ دیتا ہے۔ یہاں موت اولاد سے باپ کی طرف ہے جب کہ کہانی میں اس سفاکانہ عمل کی تقلیب ہوتی ہے اور چھری باپ کے ہاتھوں بیٹے کی گردن پر چلتی ہے۔ خواب کا دوسرا حصہ یعنی ''رات کے اس اداس پہر میں مجھے اپنے چادر ڈالنے کا یہ انداز بہت ہی نحس معلوم ہوا'' کہانی کے انجام سے مربوط ہے۔ لیکن کہانی کا انجام بہر حال تحیّر زا اور غیر متوقع ہے۔

علاوہ خواب کی تمثیل کے کہانی میں دوسرے تمثیلی عناصر بھی ہیں۔ باپ اور بیٹا دریا کے کنارے کنارے چلتے رہتے ہیں۔ ان کے ساتھ ساتھ بستی کی مسجد کے مینار بھی چلتے رہتے ہیں۔ صبح سے دوپہر ہوجاتی ہے مگر پُل پھر بھی اتنا ہی دور نظر آتا ہے۔

اسی طرح جس بستی میں پہنچتے ہیں وہاں کوئی بالغ نہیں، سب بچے ہیں۔ لیکن ان کے بال سفید ہیں اور ان کے چہروں پر جھریاں ہیں۔ اگرچہ ان کی عمریں زیادہ ہوگئی ہیں لیکن ان کے ذہن ناپختہ ہیں۔

گویا کہانی کی ساخت میں ایک نہیں تین شقیں سراسر تمثیلی ہیں۔ لیکن کیا اس بنا پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ کہانی محض تمثیلی ہے۔ لیکن یہ بات ابھی طے نہیں کی جاسکتی کیونکہ کہانی کے بہت سے دوسرے معنوی ابعاد پر ابھی ہم نے غور کیا ہی نہیں۔

بڑا کون ہے، چھوٹا کون ہے۔ کیا یہ صرف مداری اور اس کا بیٹا ہیں۔ یا اس

پُراسرار تماشے کا حصہ ہیں جو اس کارزار حیات میں ہر روز ہماری نگاہوں کے سامنے ہورہا ہے۔ ان کا سفر کیسا سفر ہے۔ ''اندھیرے کا طویل سفر'' طے کرنے کے بعد وہ سورج طلوع ہونے تک دریا کے کنارے پہنچ جاتے ہیں۔ کیا یہ زندگی کا سفر تو نہیں۔ اندھیرا ماضی تو نہیں جو پیچھے چھوٹتا چلا جاتا ہے اور کیا سورج کا طلوع ہونا لمحۂ حاضر تو نہیں جس میں ہم وقت کے دریا کے کنارے کنارے چل رہے ہیں۔ باپ بیٹا یعنی قدیم انسان اور آج کا انسان دریا کو پار کرنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن وقت کے دریا کو کس نے پار کیا ہے۔ انسان ہمیشہ ان دیکھی بستیوں کی کھوج میں مگن ہے لیکن وہ جتنا سفر کرتا ہے زندگی کے بھید اتنے گہرے ہوتے جاتے ہیں۔ صبح سے دوپہر اور دوپہر سے شام ہوجاتی ہے لیکن زندگی کے بھید جتنے حل ہوتے ہیں اتنے ہی زیادہ گہرے بھی ہوجاتے ہیں۔

''عجیب بات ہے جمورے پُل آگے ہی آگے چلتا جاتا ہے''۔

''اور بستی بھی ابا۔ مینار ہمارے ساتھ ساتھ چل رہے ہیں''۔

''عجیب بات ہے جمورے''۔

''بہت ہی عجیب ابا''۔

''یہ کوئی اسرار ہے پتر''۔

''میرا خیال ہے ابا، ہم ہر روز لوگوں سے مذاق کرتے ہیں، آج ہمارے ساتھ مذاق ہورہا ہے''۔

بیٹا اپنے باپ کی مخلوق ہے۔ دونوں مل کر معاشرے کو رِجھاتے ہیں لیکن اب دونوں وقت کی ایسی منزل میں ہیں جہاں خود ان کے ساتھ بہت بڑا تماشا ہونے والا ہے۔ چلتے چلتے تھک جاتے ہیں۔ دونوں کے پاؤں زخمی ہوجاتے ہیں اور ہونٹوں پر پپڑیاں جم جاتی ہیں، تو بڑا کہتا ہے:

''رک جا پتر۔ اس پار بستی تک پہنچنا شاید ہمارے مقدر میں نہیں''۔

''پھر کیا کریں ابا؟''

''واپس چلتے ہیں پتر''۔

''نہیں ابا، ہماری منزل تو اس پار کی بستی ہے''۔

صاف ظاہر ہے بیٹا جستجو میں باپ سے زیادہ گرم جوش ہے۔ نئی نسلیں اگر پچھلی نسلوں سے زیادہ پرجوش نہ ہوں تو پھر نئی نسلیں ہی نہیں۔ نئی نسل زیادہ ذہین اور برّاق بھی ہے۔ اس کا ثبوت دونوں کے مکالموں سے جگہ جگہ ملتا ہے۔ باپ یہ کہتا ہے:

''نیں وی ڈونگھی تلہ پُرانا شینہاں تاں پتّن ملّے''۔

چھوٹا لقمہ دیتا ہے: ''میں وی جاناں جھوک رانجھن دی نال میرے کوئی چلّے''۔

باپ بیٹے میں ایک رشتہ تو خالق اور مخلوق کا ہے، دوسرا پرانی اور نئی نسل کا۔ ایک اور پہلو بھی ہے یعنی معاشرے اور نظام کا۔ اور شاید یہی پہلو کہانی کے مرکزی سوال سے زیادہ جڑا ہوا ہے۔

یہ پہلے بتایا جاچکا ہے کہ ساری کہانی میں بھید کی فضا ہے۔ عجیب بستی کے قریب پہنچنے پر بڑا اچانک ٹھٹھک کر کھڑا ہوجاتا ہے اور بیری کے درخت کو دیکھتا رہ جاتا ہے۔ جمورا مٹی کا ڈھیلا اٹھا کر مارتا ہے۔ بیر چکھتا ہے اور تھوک دیتا ہے۔ بڑا کہتا ہے''رب خیر کرے بیری کے ساتھ دھرکونے، کوئی اسرار ہے پتر''۔

چھوٹا منھ اٹھا کر آسمان کی طرف دیکھتا ہے۔ بڑا کہتا ہے:

''ابابیلیں ہیں پُتر''۔

''ہاں ابا پورا لشکر ہے''۔

''دانہ دنکا ڈھونڈ رہی ہوں گی پتر''۔

''کیا پتہ کچھ اور ڈھونڈ رہی ہوں ابا''۔

''اور کیا پتر؟''

''ہاتھیوں کو ابا''۔

''نہیں پتر، یہ وہ ابابیلیں نہیں، یہ تو ہاتھیوں پر بیٹھ کر چہچہانے والی ابابیلیں ہیں''۔

''یہاں سے نکل چلیں ابا، یہ ٹھیک جگہ نہیں''۔

قرآن حکیم کی روایت کی طرف اشارہ وسیع تر معنیاتی تناظر فراہم کرتا ہے۔ لیکن ابابیلیں یہاں خیر، نیکی اور رضائے الٰہی کی علامت نہیں، اس کا برعکس ہیں کیونکہ

زندگی دراصل آسیب میں گھر گئی ہے۔ یہ جگہ واقعی ٹھیک جگہ نہیں۔ یاد رہنا چاہیے کہ کہانی کا عنوان ''تماشا'' ہے۔ یہ طنزیہ بھی ہوسکتا ہے۔ یہ بستی جس میں مداری اور جمورا پہنچتے ہیں، آسیب میں گھری ہوئی ہے۔ کہیں سماج کسی ایسے وقت میں تو گرفتار نہیں ہوگیا، جہاں وہ خود اپنے آپ کو یا نظامِ اقدار کو یا عزیز ترین تصورات کو ذبح کیے دے رہا ہے۔ بڑا انتہائی دردناک لہجے میں آخر کیوں کہتا ہے:

''پتر جموریا، ڈگڈگی بجاتے بجاتے میرا بازو شل ہوگیا اور بانسری میں پھونکیں مارتے مارتے میرا اندر سکھناں (خالی) ہوگیا''۔

کیا یہاں تک پہنچتے پہنچتے بڑا ہمارے عہد کی علامت نہیں بن جاتا، جو اقدار کے کرائسس کا شکار ہے۔ یعنی ڈگڈگی بجاتے بجاتے جس کے بازو شل ہو چکے ہیں اور بانسری میں پھونکیں مارتے مارتے جس کا باطن خالی ہوگیا ہے لیکن کسی پر اس کا کوئی اثر نہیں، کیونکہ ہر عین کی معنویت جاتی رہی ہے، خواہ وہ تین لوگوں کا تماشا ہو، دو کے چار بنانے کا، بھرے گلاس کو خالی کرنے کا یا خالی گلاس کو بھرنے کا، جلتے ہوئے سگریٹ کو نگلنے کا یا رومال کے رنگ کو تبدیل کرنے کا۔ کوئی تصور اکساتا نہیں بس تماشا ہو رہا ہے۔ ہر قدر بے مایہ اور بے آبرو ہوگئی ہے۔ چاروں طرف نظر آنے والے تماشائی سب ناپختہ ہیں۔ بستی میں اب ''پورے قد کا کوئی آدمی نہیں رہا''۔ یعنی معاشرہ ایسے انسانوں سے خالی ہوتا جارہا ہے جو اقدار کی لذت سے آشنا تھے اور اس کے شیدائی تھے۔ یہ اقدار روحانی بھی ہوسکتی ہیں اور سماجی، سیاسی بھی۔ اس عہد میں ''بچے''، ''کسی کو رہنے ہی نہیں دیتے''، ''ٹھکانے لگا دیتے ہیں''۔ یہ بچے کون ہیں یعنی ذہنی اعتبار سے ناپختہ لوگ جنھوں نے آسیب زدہ بستی پر قبضہ کر رکھا ہے، اور سب بڑوں کو ٹھکانے لگا دیا ہے۔ آخری تماشا جمورے کو زمین پر لٹا کر، اس پر چادر ڈال کر گردن پر چھری چلانا ہے۔ باپ کا جو رشتہ اولاد سے ہوتا ہے، وہی معاشرے کا اپنے عزیز ترین تصورات سے ہے۔ جمورا خون میں لت پت ہے اور اس کی گردن بیچ بیچ کٹی پڑی ہے۔ کیا انسان کے ہاتھوں اپنی اقدار کا قتل نہیں ہو رہا ہے۔ کیا معاشرہ اپنے عزیز ترین تصورات کا خود قاتل نہیں؟ کیا ہماری عزیز ترین متاع خون میں لت پت نہیں پڑی ہے؟ کیا بانسری میں پھونکیں مارتے مارتے

انسان کا باطن خالی نہیں ہوگیا؟ اور کیا وہ آوارہ اور بے خانماں گو بہ گو سرگرداں نہیں؟

ہم نے اس کہانی کی روایتی، تمثیلی اور علامتی تینوں توجیہیں آپ کے سامنے رکھ دیں۔ اب آپ آسانی سے اس سوال کا جواب خود ہی پا سکتے ہیں کہ یہ کہانی روایتی ہے، تمثیلی یا علامتی ہے۔ اتنی بات تو شروع کے ساختیاتی بیان کے بعد ہی واضح ہوگئی تھی کہ کہانی روایتی نہیں۔ دوسرے بیان سے یہ بات سامنے آئی کہ افسانہ نگار نے تمثیلی پیرایے کو بھی برتا ہے۔ تیسرے یعنی آخری بیان سے یہ حقیقت بھی سامنے آگئی کہ کہانی کی پوری بافت از اوّل تا آخر علامتی ہے اور تمثیلی عنصر بھی اسی علامتیت کا حصہ ہے۔ یوں تو کہانی کو محض لغوی سطح پر بھی لیا جاسکتا ہے اور اس اعتبار سے بھی یہ لطف و اثر سے خالی نہیں لیکن اس کے لطف و اثر کے تمام امکانات اسی وقت روشن ہوتے ہیں جب اس کے علامتی مفاہیم بھی نظر میں رہیں۔ علامتی مفاہیم کے کچھ اور پہلو بھی ہوسکتے ہیں، لیکن ارتکاز کی خاطر ہم نے صرف ان پہلوؤں کو پیش کیا جو ہمارے نزدیک اظہاری اعتبار سے زیادہ قابلِ قبول ہیں۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ نئے اردو افسانے میں علامتی اور تمثیلی پیرایے بالکل الگ نہیں ہیں۔ ہم یہ نہیں کہنا چاہتے کہ یہ الگ الگ نہیں ہوسکتے۔ بالکل ہوسکتے ہیں اور اس کی مثالیں بھی دی جاسکتی ہیں لیکن اردو کے نئے افسانے میں اکثر و بیشتر علامتی و تمثیلی پیرایے مل جاتے ہیں اور تمثیلی عنصر اور وسائل سے علامتی ساخت کو خاصی معنیاتی تقویت ملتی ہے۔ اس حقیقت سے انکار کرنا نئے افسانے کے تخلیقی مضمرات سے عدم واقفیت کا ثبوت دینا ہے۔ حق بات یہ ہے کہ کہانی کا ڈھانچہ یا اس کا اظہاری پیکر خواہ کچھ ہو، ضروری ہے کہ اس میں لطف و اثر ہو، وہ دلچسپی کو قائم رکھ سکے اور حظ و انبساط اور لطف و نشاط سے سرشار کرسکے۔ کیتھارسس جو سچے ادب کی پہچان ہے، اس کی اصلی توجیہہ بھی یہی جمالیاتی توجیہہ ہے۔ کہانی خواہ علامتی ہو یا تمثیلی یا ملی جلی حقیقت نگاری کی کہانی ہو، یا اسرائیلی کہانی ہو، یعنی شعور سے زیادہ لاشعور کو انگیز کرتی ہو، ضروری ہے کہ وہ کسی قیمتی تجربے سے آشنا کرے، یعنی اس کے اظہاری قالب میں یہ طاقت ہو کہ دل پر چوٹ پڑے یا ذہن پر ضرب لگائے، استعجاب میں غرق کردے

یا سوچنے پر مجبور کر دے یا زندگی کے بارے میں آگہی اور بصیرت کا کوئی نیا دریچہ کھول دے۔ یہ منصب کہانی کے جوہر کا ہے۔ علامتی یا تمثیلی پیرایے محض وسیلے ہیں۔ وسائل کچھ بھی ہو سکتے ہیں، اصل چیز ''جوہر'' ہے اور کہانی کے اسی جوہر کی حفاظت محمد منشا یاد نے کی ہے۔

(۶)

اس بحث کے بعد اب دیکھیے کہ ہندوستان کے نئے افسانہ نگار حقیقت نگاری کی کہانی کو کس تخلیقی سطح پر برت رہے ہیں۔ اس کے لیے سلام بن رزاق کی کہانی ''انجام کار'' کو لیا جاتا ہے، جو پہلی بار 1974 میں چھپی تھی اور جسے شاید اردو تنقید کے غلط رویّوں کی وجہ سے مصنف نے اپنے مجموعے ''ننگی دوپہر کا سپاہی'' (1977) میں سب سے آخر میں جگہ دی ہے۔ مصنف نے پہلے اپنی علامتی کہانیوں کو لیا ہے۔ یہ کہانی چونکہ حقیقت نگاری کی کہانی ہے، خود مصنف کی نظر میں اس کہانی کی اگر اہمیت ہوتی تو وہ شاید اس کو اتنا دور نہ پھینکتا۔ سات سال پہلے اس کہانی کو پہلی بار پڑھنے کے بعد مجھے توقع تھی کہ جدید نقادوں میں نہ سہی، کم از کم ترقی پسند نقادوں ہی میں سے کوئی اس کے معدیاتی انسلاکات سے پردہ اٹھائے گا، کیونکہ اس میں وہ تمام نسخے ہیں جو ترقی پسند دوستوں کو دل سے مرغوب ہیں یعنی قانون، پولیس، شراب، بدکاری کا اڈا اور سماجی چکی میں پستا ہوا مظلوم غریب انسان۔ سلام بن رزاق کی کتاب پر تعریفی تبصرے تو بہت چھپے لیکن ان کی عمومی کیفیت وہی ہے یعنی محض موضوع اور مواد کی بنیاد پر تمغے عطا کرنے میں احباب نے فیاضی سے کام لیا ہے۔ کہانی کا ڈھانچہ سلام نے بڑی احتیاط سے تیار کیا ہے۔ کہانی میں ایک کلرک ہے جو کسی گندی بستی میں اپنی نئی بیاہتا بیوی کے ساتھ رہتا ہے۔ ایک دن شام کو جب وہ گھر لوٹتا ہے تو دیکھتا ہے کہ اس کے دروازے کے سامنے گندے پانی کی نکاسی کے لیے جو نالی بنی تھی، اس میں شامو دادا کا ایک چھوکرا دیسی شراب کی کچھ بوتلیں چھپا رہا ہے۔ اس کے اعتراض کرنے پر پہلے تو چھوکرا چلا جاتا ہے، مگر تھوڑی دیر میں شامو دادا کو بلا لاتا ہے۔ نوجوان، غنڈوں کو سمجھانے کی کوشش کرتا ہے، لیکن بحث بڑھ جاتی ہے اور

چاقو نکل آتا ہے۔ قریب تھا کہ اس پر چاقو سے حملہ ہو کہ اس کی بیوی لپک کر اسے اندر گھسیٹ لیتی ہے اور دروازہ بند کر لیتی ہے۔ نوجوان کو یقین ہے کہ شامو دادا کا شراب کا دھندا غیر قانونی ہے اور قانون ضرور اس کی مدد کرے گا۔ وہ بیوی کے منع کرنے کے باوجود بچ بچا کر پولیس اسٹیشن جاتا ہے۔ رپورٹ لکھانا چاہتا ہے لیکن حولدار اور کانسٹبل کی سطح پر اس کی شنوائی نہیں ہوتی۔ وہ ہمت نہیں ہارتا۔ بالآخر انسپکٹر کے سامنے جاتا ہے لیکن انسپکٹر کہتا ہے ''مجھے اس کا افسوس ہے کہ تمھارے ساتھ زیادتی ہوئی ہے۔ ہم ابھی تمھارے ساتھ دو چار سپاہی روانہ کر سکتے ہیں اور اس کی مشکیں کسوا کر یہاں بلا سکتے ہیں مگر سوچو اس سے کیا ہوگا۔ وہ دوسرے ہی دن ضمانت پر چھوٹ جائے گا اور پھر تمھیں وہیں رہنا ہے''۔ ''مگر سر قانون''۔ انسپکٹر کہتا ہے'' قانون کی بات مت کرو۔ قانون ہم کو بھی معلوم ہے۔ پولیس تمھاری رپورٹ پر ایکشن لے سکتی ہے۔ مگر چوبیس گھنٹے تمھاری حفاظت کی ضمانت نہیں دے سکتی''۔ اسے سمجھایا جاتا ہے۔ ''تم سیدھے سادے آدمی ہو۔ ہو سکے تو وہ جگہ چھوڑ دو، اور اگر وہیں رہنا چاہتے ہو تو پھر ان غنڈوں سے مل کر رہو''۔ وہ سکتہ میں آجاتا ہے۔ جتنی توقعات کے ساتھ آیا تھا، اب اتنی ہی ندامت ہوتی ہے۔ خاموشی سے اٹھ کر وہ تھانے سے باہر آجاتا ہے۔ اپنے محلے میں داخل ہوتے ہوئے دیکھتا ہے کہ شامو کے اڈّے پر ویسی ہی چہل پہل ہے اور گلاسوں کی کھنک اور پینے والوں کی بہکی بہکی گالیاں فضا میں تیرتی پھر رہی ہیں۔ وہ اپنے گھر کی طرف مڑنے کے بجائے شامو کے اڈّے کی طرف بڑھ جاتا ہے۔ غنڈے اسے دیکھ کر حیران رہ جاتے ہیں۔ شامو لنگی اور بنیان پہنے باہر نکلتا ہے۔ لوگ سمجھتے ہیں اب یہاں کچھ ہونے والا ہے۔ شامو لنگی اوپر چڑھاتے ہوئے کڑک کر پوچھتا ہے۔ ''اب کیا ہے'' نوجوان نہایت پرسکون لہجے میں جواب دیتا ہے ''پاؤ سیر موسمبی اور ایک سادہ سوڈا''۔

ظاہر ہے یہ سماجی حقیقت نگاری کی کہانی ہے لیکن کیا واقعی ایسا ہے۔ اس کا جواب دینے سے پہلے چند ضمنی باتوں کی طرف اشارہ ضروری ہے۔ مثلاً 1960 کے بعد کی نسل کو لفظوں کا جس طرح سے ہیضہ ہو گیا ہے اس کا یہاں کوئی شائبہ نہیں۔ سلام کو بیانیہ پر قدرت حاصل ہے اور وہ بے ضرورت لفظ صرف نہیں کرتا۔ یہ وہ

رشتہ ہے جو منٹو اور بیدی کے اثرات سے نئی نسل تک پہنچا ہے۔ نئی نسل کے فنکار ان اثرات کے قائل تو ہیں لیکن نئی کہانی کے چکر میں عام طور سے لفظوں کا بے جا صرف کرتے ہیں۔ بیس اکیس صفحے کی اس کہانی میں نوجوان افسانہ نگار نے بیانیہ کی تشکیل جس چابک دستی سے کی ہے وہ دیکھنے اور پڑھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ چونکہ زیادہ تفصیل کی گنجائش نہیں، میں اس کے معنی خیز ریلسٹ انداز کی صرف ایک آدھ مثال ہی دوں گا۔ گندی بستی کی منظر کشی بیانیہ کی جان ہے۔

> ''میں جیسے ہی گلی میں داخل ہوا، اس جانے پہچانے ماحول نے مجھے چاروں طرف سے گھیر لیا۔ ٹین کی کھولیوں کے چھجوں سے نکلتا ہوا دھواں، ادھر ادھر بہتی نالیوں کی بدبو اور ادھ ننگے بھاگتے دوڑتے بچوں کا شور، کتوں کے پلّے، مرغیاں اور بطخیں۔ دو ایک کھولیوں سے عورتوں کی گالیاں بھی سنائی دیں جو شاید اپنے بچوں یا پھر بچوں کے بہانے پڑوسنوں کو دی جا رہی تھیں''۔

اس طرح مکالموں میں غنڈوں کا لہجہ بھی احتیاط سے لایا گیا ہے۔ جب مرکزی کردار گٹر میں بوتلیں چھپانے سے منع کرتا ہے تو شامو دادا کا چھوکرا پہلے تھوڑی دیر تک اُسے گھورتا ہے پھر کہتا ہے: ''اپن کو نہیں معلوم، دادا نے یہاں چھپانے کو بولا تھا''۔ پھر نوجوان کے ڈانٹنے پر چھوکرا، پہلے تو بوتلیں اپنے میلے جھولے میں رکھ لیتا ہے، لیکن جاتے جاتے مڑ کر کہتا ہے:

> ''ساب جاستی ہوسیاری دکھائے گا تو بھاری پڑے گا۔ یہ نہرو نگر ہے''۔

گندی بستی کا نام نہرو نگر طنز کا پہلو لیے ہوئے ہے اور یہ بھی ملاحظہ ہو کہ غنڈے اس کو سب سے محفوظ و مامون جگہ سمجھتے ہیں۔ سلام کے حقیقت پسندانہ اسلوب کا ایک اور طاقت ور پہلو بیوی کے خوف اور گھبراہٹ کی تصویر کشی ہے۔ ایک طرف غنڈوں کی یلغار ہے۔ دوسری طرف نوجوان کا نیکی اور قانون کے نظام پر اعتماد ہے، اور تیسری طرف بیوی کی سراسیمگی جو ہر روز رات کو سونے سے پہلے ادھر ادھر کی باتوں کے درمیان گھر بدلنے کا ذکر ضرور کرتی ہے۔ نوجوان کی غنڈوں سے آویزش و پیکار کے بیچ بیچ میں جس فنکارانہ چابکدستی سے پانی کے ہنڈوں، سنڈاس کی لائن،

اور نل کے جھگڑوں، زلیخا کے آٹا ادھار مانگ کر لے جانے کی بپتا، اور ہر اتوار کے سر پھٹول کی جو تصویریں بار بار ابھرتی ہیں، وہ بستی کے گھناؤنے پہلوؤں کو فنکارانہ معروضیت کے ساتھ بے نقاب کرتی ہیں۔ کہانی کے اس سیدھے سادے ریلسٹ ڈھانچے کے سیدھے سادے معنی یہ ہوئے کہ انسان بدی کا مقابلہ کرنا بھی چاہتا ہے تو کر نہیں سکتا۔ موجودہ بدکار نظام میں جہاں پولیس غنڈوں کے ساتھ ملی ہوئی ہے، وہ بدی کے ساتھ مفاہمت کر کے رہنے پر مجبور ہے۔ یہ کہانی اگر اتنی سی بھی ہوتی تو بھی اچھی تھی۔ لیکن حقیقت نگاری کے اسلوب میں ہوتے ہوئے بھی یہ کہانی صرف اتنی سی نہیں ہے۔ یہ اس سے آگے بھی جاتی ہے۔ یوں تو ہم جدیدیت کی موافقت اور اس کے رد میں خاصا زورِ بیان صرف کرتے ہیں اور اس کی شعلہ بکف بغاوت کی باتیں کرتے ہوئے انتہائی ہیجان انگیزی کا شکار بھی ہو جاتے ہیں، لیکن نہیں دیکھتے کہ یہ کہانی اگرچہ علامتی کہانی نہیں ہے، اور واضح طور پر حقیقت نگاری کی کہانی ہے، لیکن یہی کہانی اگر تیس پینتیس برس پہلے لکھی جاتی تو مقصدیت کی دلدل میں پھنسی ہوتی اور افسانہ نگار نے قدم قدم پر جذباتیت کے طوفان اٹھائے ہوتے اور قاری کے جذبۂ ترحم کو بیدار کیا ہوتا اور کچھ نہ کچھ پند و نصائح کے دفتر بھی ضرور کھولے ہوتے۔ آج کا نیا افسانہ نگار خواہ وہ علامتی افسانہ نگار نہ بھی ہو، پھر بھی وہ حقیقت نگاری کے غیر تخلیقی، میکانکی اور جذبات زدہ رومانی رویّوں سے خبردار ہو چکا ہے۔ آج اگر کہانی کے فنی اور ادبی تقاضوں کو سمجھا جانے لگا ہے تو یہ مستحسن ہے۔ یہاں شمس الرحمٰن فاروقی کی اس بات کا رد ضروری ہے کہ وہ کہانی جو تاریخی سماجی دستاویز کے طور پر پڑھی جا سکے، رد ہو چکی ہے۔ ''انجام کار'' آپ کے سامنے ہے۔ یہ ہمارے معاشرے کے بدترین پہلوؤں کا طنزیہ ہے۔ کیسے کہا جا سکتا ہے کہ یہ کہانی رد ہو چکی ہے۔ البتہ جدیدیت کے اثرات اور کہانی کے باغیانہ شعور نے جو بنیادی طور پر معنی خیز اقدار کی بحالی کا شعور ہے، اُن غیر معنی خیز اور غیر تخلیقی رویوں کو بے شک رد کر دیا ہے جو کہانی کو محض موضوع و مواد جانتے تھے۔ تحریکیں آتی ہیں، گزر جاتی ہیں، رُجحان پیدا ہوتے ہیں، چلے جاتے ہیں۔ لیکن جانے والے سیلاب نئی کھیتیوں کو سیراب کر جاتے ہیں اور نئی فصلوں کا پتہ دے جاتے ہیں۔ جدید افسانہ نگاروں میں بائیں بازو کے

فنکار بھی ہیں۔ سیاسی، سماجی اور اخلاقی اسٹبلشمنٹ کے باغی ریڈیکل بھی، اور وہ فنکار بھی جو قدیم ثقافتی یا مذہبی اقدار کے سرچشموں سے فیضان حاصل کرتے ہیں۔ نیا افسانہ COMMITMENT کا افسانہ بھی ہوسکتا ہے اور بظاہر ناوابستگی کا بھی۔ جیسے محض موضوع اور مواد کی بنا پر افسانے کے ادبی معیار کی ضمانت نہیں دی جاسکتی، اسی طرح وابستگی یا ناوابستگی بھی اس کے نئے پن کی واحد پہچان قرار نہیں پاسکتی۔ کہانی خواہ علامتی ہو یا حقیقت نگاری کی، میری حقیر رائے ہے کہ اصل مسئلہ اس کی اکہری سطح یعنی معنوی سطحیت یا معنیاتی تہہ داری کا ہے اور جیسا کہ میں دکھا چکا ہوں یہ کام تخلیقی رویے اور زبان کے استعاراتی تفاعل کا ہے، جو تمثیل کا بھی راز ہے اور علامت کا بھی، اگرچہ اس کی توسیع اور ترفع الگ الگ طور پر ہوتا ہے اور یہ بہت کچھ فنکار کی اپنی ذہنی اور تخلیقی صلاحیت پر منحصر ہے۔ ایک نہایت معنی خیز علامت ایک معمولی فنکار کے ہاتھوں نہ صرف اپنا منہ چڑانے لگتی ہے بلکہ مہمل بن کے رہ جاتی ہے۔ دوسری طرف حقیقت نگاری کی کہانی میں خواہ علامت کا استعمال شعوری سطح پر نہ ہو، تاہم اگر فنکار کو بیانیہ اور اس کے معنیاتی انسلاکات پر قدرت حاصل ہے تو اس میں سے ازخود علامتی مفاہیم کی شعاعیں پھوٹنے لگتی ہیں۔ کاش اتنی گنجائش ہوتی تو میں ''انجام کار'' کے ایک ایک موڑ سے اس کی مثالیں پیش کرسکتا تھا۔ مختصراً اتنا تو کہا ہی جاسکتا ہے کہ بات محض قانون کی بے بضاعتی کو بے نقاب کرنے اور بدی سے مفاہمت کرنے کی نہیں۔ اس کا نفسیاتی پہلو یہ بھی ہوسکتا ہے کہ بدی انسانی فطرت میں رفتہ رفتہ نفوذ کرتی ہے۔ ہمارے وجود میں خیر و شر دونوں ہیں۔ وہ نوجوان بدی کو بار بار ٹھکراتا ہے۔ ''گلی کی گندگی جب تک گلی میں تھی تو کوئی بات نہیں تھی مگر اب وہ گندگی میرے دروازے تک پھیل آئی تھی، اور یہ بات کسی بھی شریف آدمی کے لیے چیلنج ہے''۔ اگرچہ بیوی بار بار کہتی ہے۔ ''جانے دیجیے، رکھ لینے دیجیے، اپنا کیا جاتا ہے''۔ لیکن نوجوان کا بدی سے مقابلہ جاری رہتا ہے۔ تھانے میں جاکر جو قانون کی پناہ گاہ ہے، ایک کے بعد ایک اسے اہانت آمیز سلوک کا سامنا ہوتا ہے اور ہوتے ہوتے نیکی کی فطری RESISTANCE کم پڑتی جاتی ہے اور بالآخر بدی غالب آجاتی ہے۔

تیسری نفسیاتی جہت اور بھی ہے اور اس کا سر رشتہ بھی پوری کہانی میں نوجوان کے کردار میں ملتا ہے۔ وہ معمولی طاقت اور معمولی وسائل کا انسان ہے۔ وہ جھگڑا مول لینا نہیں چاہتا ہے۔ پیار سے سمجھا بجھا کر شامو کے چھوکرے کو بھگا دیتا ہے لیکن جب شامو دروازے پر آدھمکتا ہے، تب بھی وہ چاہتا ہے کہ بحث نہ بڑھے، لیکن غنڈے اس کے سامنے گٹر میں بوتلیں گاڑ دیتے ہیں۔ وہ غصے سے اندر ہی اندر کھولتا ہے۔ شامو کہتا ہے ''ارے تو کیا کرے گا ہمارا تیری ماں کی ... مادر ... سالا۔ ایک جھاپڑ میں مٹی چاٹنے لگے گا۔ تیرے قانون کی ماں کی''۔ پھر چاقو بھی نکل آتا ہے۔ اب بھاگنا بھی آسان نہیں۔ بھاگنے کا مطلب ہے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے پڑوسیوں کی نگاہوں میں مر جانا۔ چنانچہ جب بیوی اسے لپک کر اندر کھینچ لیتی ہے تو وہ محسوس کرتا ہے: ''میرا لاشعور بھی شاید اسی میں اپنی عافیت سمجھ رہا تھا... ندامت، غصہ اور خوف میری عجیب کیفیت تھی''۔ اب صرف بدلے کی خواہش باقی رہ گئی تھی۔ تھانے پہنچ کر بھی یہ بدلے کی خواہش پوری نہیں ہوتی۔ واپسی میں اڈے پر آکر بیٹھنے کا عمل محض بدی سے مفاہمت کا عمل نہیں ہے۔ یہ محض بدی کے فطرت میں نفوذ کر جانے اور نیکی کی RESISTANCE کے ختم ہو جانے کا عمل بھی نہیں ہے۔ اس میں IRONY کا لطیف پہلو بھی ہوسکتا ہے۔ شاید ان حالات میں بدلہ لینے اور فتح مندی کے احساس سے سرشار ہونے کا واحد راستہ یہی تھا کہ اسی اڈے پر بیٹھ کر ''پاؤ سیر موسمبی اور سادہ سوڈا'' کا آرڈر دیا جائے۔ تبھی تو یہ سنتے ہی شامو کے ہاتھ سے لنگی کے چھور چھوٹ جاتے ہیں۔ افسانے کے یہ جملے بے مصرف نہیں ہیں۔ ''چند ثانیوں کے لیے ہی کیوں نہ ہو، اس وقت وہ (شامو) مجھے بہت بے بس نظر آیا۔ اور ان (غنڈوں) کی بے بسی کو دیکھ کر مجھے اندر سے راحت کا احساس ہوا''۔ کہانی کا یہ آخری جملہ IRONY کے اس احساس کو اور بھی شدید کر دیتا ہے۔

> چند سیکنڈ تک کوئی کچھ نہ بولا۔ میں نے اسی ٹھہرے ہوئے لہجے میں آگے کہا:
> ''ایک پلیٹ بھنی ہوئی کلیجی بھی دینا''۔

ظاہر ہے کہ کردار شکست و ریخت کے عمل سے گزرنے کے بعد تعمیرِ نو کی منزل

سے گزرتا ہے۔ چوتھے یہ کہ اس کہانی کی وجودی معنوی جہت بھی ہو سکتی ہے، جس کے نشانات پورے بیانیہ میں ایک سے زیادہ مقامات پر روشن نظر آتے ہیں۔ کہانی شروع ہی اس طرح ہوتی ہے:

''آج شام تو آفس سے گھر لوٹتے وقت تک میں سوچ بھی نہیں سکتا تھا کہ حالات مجھے اس طرح پیس کر رکھ دیں گے۔ میں چاہتا تو اس سانحے کو ٹال بھی سکتا تھا۔ مگر آدمی کے لیے ایسا کرسکنا ہمیشہ ممکن نہیں ہوتا۔ کچھ باتیں ہمارے چاہنے اور نہ چاہنے کی حدود سے پرے ہوتی ہیں اور شاید ایسے غیرمتوقع سانحات ہی کو دوسرے الفاظ میں حادثہ کہتے ہیں۔ جو بھی ہو، میں حالات کے غیرمرئی شکنجے میں جکڑا ہوا تھا اور اس سے نجات کی کوئی صورت دکھائی نہیں دے رہی تھی''۔

حالات کے جبر کی یہ زیریں لہر پوری کہانی کے باطنی احساسات میں جاری و ساری رہتی ہے۔ بیوی جانتی تھی کہ اس کا میاں کلرک ہے اور مالی حالت اچھی نہیں مگر پھر بھی ایک عام گھریلو عورت کی طرح ایک اچھے گھر کی خواہش کو وہ اپنے دل سے الگ نہیں کرسکتی، گندی بستی کے ماحول میں خاصی پریشانی تھی۔ ''مگر صرف پریشانی سے کب کوئی مسئلہ حل ہوتا ہے''۔ جب چاقو کھلنے کی آواز آتی ہے تو:

''جسم میں سر سے پیر تک چیونٹیاں رینگ گئیں۔ میری انتہائی کوشش کے باوجود حالات میرے قابو سے باہر ہو چکے تھے۔ ایک لمحہ کو میں سر سے پیر تک کانپ گیا۔ میں زندگی میں پہلی دفعہ اس قسم کی پچویشن سے دوچار ہوا تھا''۔

وہ کھولی میں رہنا نہیں چاہتا مگر رہنے پر مجبور ہے۔ وہ جھگڑا کرنا نہیں چاہتا مگر جھگڑا ہو جاتا ہے۔ وہ بے بسی سے بچنا چاہتا ہے مگر اسی کا شکار ہو جاتا ہے۔ وہ غصہ کرنا نہیں چاہتا لیکن غصے سے لرزتا ہے۔ وہ شامو کے دیسی اڈے کو برداشت نہیں کرسکتا لیکن سیخ کباب والے کی انگیٹھی کے کوئلے اس کے دل میں دہکتے ہیں۔ وہ تھانے جانا نہیں چاہتا لیکن جانے پر مجبور ہے۔ وہ بے ہودہ کانسٹبل کو جو ہتھیلی پر تمباکو اور چونا ملتا نظر آتا ہے، قانون کا محافظ بنانا نہیں چاہتا لیکن اسے تسلیم کرنے پر مجبور

ہے۔ وجود کے جبر اور آزادی کے اختیار کی اس کشمکش سے نڈھال جب وہ تھانے سے نکلتا ہے تو اس کی ذہنی کیفیت یہ ہے: ''نہیں مجھے کوئی کمپلین نہیں لکھوانی ہے''۔ وہ بالکل خالی الذہن ہے۔ نالیوں سے اُٹھنے والی بدبو کے بھبھکے اس کا استقبال کرتے ہیں، اور بالآخر وہ وجود کی اس ناگزیریت میں حلول کر جاتا ہے۔ گویا اس کہانی میں باوجود حقیقت نگاری کے پیرایے کے کئی معنوی ابعاد ہیں، جبکہ ''بجوکا'' میں جس کا ذکر پہلے آیا تھا باوجود علامت کے استعمال کے کہانی معنوی اعتبار سے کمزور ہے۔ گویا جس طرح یہ ممکن ہے کہ حقیقت نگاری کی کہانی میں تہہ داری پائی جائے، اسی طرح یہ بھی ممکن ہے کہ علامت نگاری کے باوجود کہانی کمزور اور بودی ہو۔

(۷)

باتیں سامنے کی تھیں لیکن جب مسئلہ گمبھیر ہو تو سامنے کی باتوں کو بھی مدلل بیان کرنا پڑتا ہے۔ یہ تو بہرحال واضح ہو ہی چکا ہے کہ داستانوی افسانہ جس میں تمثیلی، استعاری، کتھا کہانی، قصہ، اساطیر سب شامل ہیں، علامتی تمثیلی افسانے سے الگ کوئی چیز نہیں ہے۔ دوسرے یہ کہ اب اس بات کو ذہنوں سے نکال دینا چاہیے کہ صرف علامتی افسانہ ہی نیا افسانہ ہوسکتا ہے، کیونکہ حقیقت نگاری کا افسانہ بھی اگر وہ حقیقت کی سطحی تعبیر پر مبنی نہیں، اور معنوی تہہ داری کی بھی خبر دیتا ہے، تو وہ نئے کی ذیل سے خارج قرار نہیں دیا جاسکتا۔ اس مضمون کے شروع میں ہم نے انیس ناگی کے اعتراضات کا ذکر کیا تھا۔ قطع نظر بعض فروعی باتوں کے اُن کے جس بیان سے یہاں تعرض ضروری ہے وہ یہ ہے:

> ''اردو میں نیا افسانہ لکھتے ہوئے کہانی سے گریز ریلسٹ اسلوب کی جبریت سے رہائی کی شکل ہے''۔

گویا وہ صرف سرریلسٹ افسانے ہی کو نیا افسانہ کہتے ہیں۔ مجھے اس بات کے تسلیم کر لینے میں کوئی تامل نہیں کہ سرریلسٹ طریقہ کار کو برتنے کی کئی کوششیں نئے افسانے میں ہوئی ہیں۔ یہ وجود کی لاشعوری اور غیر منطقی سطحوں کی ترجمانی کا عمل

ہے۔ SURREAL کا اصل مطلب بھی یہی ہے کہ حقیقت سے ماورا حقیقت سے بعید۔ اس پیرایۂ بیان میں لفظوں کے بے ترتیب صرف اور CHANCE EFFECTS کو یا اُن جھلکیوں کو بہت دخل ہوتا ہے جو خوابوں کی دنیا سے تعلق رکھتی ہیں۔ انیس ناگی نے افتخار جالب کے ساتھ مل کر لسانی تشکیلات کے نام سے جو تحریک چلائی تھی، اس کا حشر سب کے سامنے ہے۔ اصل قصہ یہ ہے کہ بھائی لوگوں نے اردو بولنے والے معاشرے کی ذہنی افتاد، جمالیاتی مزاج اور ادبی روایت کو یکسر نظرانداز کردیا۔ اِکا دُکا ایسی تجرباتی کوششوں میں کوئی خرابی نہیں، لیکن پورے ادبی قافلے کو مغربی تقلید کی کورانہ ڈگر پر ڈالنا کہاں کی دانشمندی ہے۔ یہ ادبی خدمت تو خیر ہے ہی نہیں، معاشرتی اور قومی سطح پر بھی، جس کے آج کل بعض لوگ بہت بڑے نقیب بنتے ہیں، شدید طور پر ضرر رساں ہے۔ نئی کہانی سے بحث کرتے ہوئے نہیں بھولنا چاہیے کہ زبان ہمیشہ پرانی ہوتی ہے، چند لفظوں کے داخل کرنے سے زبان نئی نہیں ہوجاتی۔ البتہ ہر عہد کا ادب یا ہر نیا رجحان جب احساس و شعور کی نئی کائنات کو دریافت کرنے کے عمل سے گزرتا ہے تو ان ہی پرانے لفظوں کے DEEP STRUCTURE تخلیقی عمل کے فشار سے بدل جاتے ہیں۔ واضح رہے کہ عام لفظ بھی دراصل علامتیں ہیں جو کثرتِ استعمال سے اپنے مفاہیم میں محدود ہوجاتے ہیں۔ میں لسانیات سے علاقہ رکھتا ہوں اور اس بحث کو بہت دور تک لے جاسکتا ہوں، لیکن یہاں نہ وقت ہے نہ گنجائش۔ نہیں بھولنا چاہیے کہ لفظوں کی تعداد محدود ہے لیکن لفظوں کے استعمال کے امکانات لامحدود ہیں۔ کروڑوں اربوں بار لفظوں کو برتا گیا ہے اور خدا جانے کتنے اربوں کھربوں بار جب تک یہ زمین اپنے مدار پر گھومتی ہے کسی بھی زبان کے لفظ اپنی نئی نئی شکلوں میں برتے جائیں گے۔ SAUSSURE کا کہنا ہے:

> ''زبان میں عملی سطح پر SIGNIFIANT اور SIGNIFIE کو الگ کیا ہی نہیں جاسکتا اور زبان میں کوئی SIGNIFIE نہیں ہے جس کا SIGNIFIANT نہ ہو۔ اس کا الٹ بھی صحیح ہے، یعنی کوئی معنی، کوئی تصور، کوئی مفہوم اس وقت تک اپنا وجود نہیں رکھتا جب تک اس کو اس کا اظہاری پیکر نہ مل گیا ہو، خواہ وہ باطنی طور پر تخئیل کی وجہ سے ہو یا خارجی طور پر تقریر و تحریر کے ذریعے ہو''۔

حق بات یہ ہے کہ تخلیقی زبان میں SIGNIFIE ہرگز ہرگز DEFINABLE نہیں ہے۔ SIGNIFIANT جب خارجی سطح پر استعمال ہوتا ہے تو لفظ اور معنی میں بالعموم ایک اور ایک کی نسبت ہوتی ہے اور جب وہ خارجی کائنات سے پرے دیکھنے کے لیے یعنی SUPER REAL یا HIGHER WORLD کے لیے استعمال ہوتا ہے تو استعارے کا عمل دخل شروع ہو جاتا ہے۔ علامت اس استعاراتی عمل ہی کی توسیع شدہ شکل ہے۔ واضح رہے کہ علامت کا یہ تصور ہم نے مغرب سے لیا۔ چنانچہ اگر خالص علامتی افسانے بہت کم لکھے گئے تو یہ بھی سوچنا چاہیے کہ علامت کے اتنے شور کے باوجود ایسا کیوں ہے؟ زبان کے استعاراتی تفاعل کے کتنے دوسرے پیرایے ہماری زبان کے جسم میں خون کی طرح جاری و ساری ہیں۔ شاعری میں مجاز، مجاز مرسل، اشارہ، رمز، کنایہ سب اسی کے روپ ہیں، اور پھر خود استعارے کی بیسیوں اقسام ہیں۔ فکشن میں زبان کا یہی استعاراتی تفاعل اساطیر، تمثیلوں، کتھاؤں، کہانیوں اور حکایتوں میں ملتا ہے۔ کیا یہ محض ایک حادثہ ہے کہ صدیوں تک عوامی اور ملفوظی فکشن کے یہ پیرایے ہمارے جمالیاتی احساس کے تقاضوں کو پورا کرتے رہے ہیں، اور زندگی کے بارے میں ہماری آگہی اور بصیرت کو بڑھا کر لطف و انبساط کا سامان فراہم کرتے رہے۔ کیا یہ بتانے کی ضرورت ہے کہ ان کا سب سے قدیم خزانہ پنچ تنتر کی کہانیاں تھیں جن کی اصل وقت کی دھند میں کھوچکی ہے۔ پورن بھدر کا جو نسخہ دوسری صدی عیسوی کا دستیاب ہے، اس کا اثر پوری دنیا کے افسانوی ادب پر پڑتا رہا ہے۔ سوم دیو کی ''کتھاسرت ساگر'' جو کئی جلدوں میں ہے، اور نارائن کی ''ہتواپدیش'' بھی پنچ تنتر کی کہانیوں سے بالکل الگ نہیں۔ یہی حال پُرانوں کی سینکڑوں ہزاروں کہانیوں کا ہے۔ نوشیرواں عادل کے زمانے میں چھٹی صدی عیسوی میں پنچ تنتر کا ترجمہ پہلوی میں ہوا اور نویں صدی عیسوی تک اس کا عربی روپ ''کلیلہ و دمنہ'' کے نام سے پوری اسلامی دنیا میں پھیل گیا۔ آگے چل کر اسلام ہی کی وساطت سے ان کہانیوں کا نفوذ یوروپی ادب میں ہوا۔ بید پائے کی کہانیاں ہوں یا الف لیلیٰ کے قصے یا گلستان کی حکایتیں ان سب میں قدیم ہندستانی روایت اسلامی ایرانی روایتوں کے پہلو بہ پہلو موجزن رہی ہے۔ یہی معاملہ پانچویں صدی قبل مسیح

جاتک کہانیوں کا ہے جو مہاتما بدھ سے متعلق ہیں، یا تیرہویں صدی عیسوی کی مثنوی رومی کی حکایات کا ہے جن میں دنیا بھر کی حکایتوں کے نہایت وسیع سلسلے کہاں کہاں سے آکر عجیب و غریب روحانی و تخلیقی کیفیت پیدا کرتے ہیں۔ اس ساری روایت میں اس ''خالص علامت'' کا کوئی تصور نہ تھا جسے ہم نے ابھی چند دہائیاں پہلے مغربی ادب سے لیا۔ نہیں بھولنا چاہیے کہ افسانوی ادب کی ہماری صدیوں کی مہتم بالشان روایت میں استعاراتی تفاعل کے تقاضے جن پیرایوں سے پورے ہوتے رہے ہیں ان میں ہمیشہ MYTH، LEGEND تمثیل، کتھا اور حکایتوں کا عمل دخل رہا ہے۔ یہ کون کہتا ہے کہ نیا افسانہ ان قصے کہانیوں کو جوں کا توں دُہرانے سے اپنے عہد کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہوسکتا ہے۔ البتہ اس وسیع خزانے سے اگر نئے نئے علامتی اور تمثیلی مفاہیم پیدا کیے جاسکتے ہیں جیسا کہ ''زناری'' کے تجزیے سے اوپر دکھایا گیا تو اس سے پریشان ہونے اور ''خالص علامت'' کی دُہائی دینے کی ضرورت نہیں ہے؟ ضرورت البتہ اس بات پر اصرار کرنے کی ہے کہ فکشن میں اصل معاملہ پہلودار معنیات اور استعاراتی نظام کا ہے، خواہ وہ کسی بھی پیرایے سے زیردام لایا جاسکے، اور یہ بات فنکار کی ذاتی تخلیقی صلاحیت پر منحصر ہے کہ وہ کس پیرایے کا استعمال کس سطح پر کرتا ہے۔

آخر میں یہ بات بھی خاطر نشان رہنی چاہیے کہ افسانے کے بھی کچھ اپنے صنفی تقاضے ہیں، شب خونی ''نری علامت نگاری'' کے چکّر میں پڑکر انھیں یکسر فراموش کرنا اور مہمل نگاری اور ہذیان گفتاری کا شکار ہوجانا بھی کوئی قابلِ فخر بات نہیں۔ افسانے یا کہانی کی تعریف میں کتابوں کے صفحے کے صفحے بھرے ہوئے ہیں۔ لیکن یہ بات نظرانداز کردینے کی نہیں کہ بحیثیت ایک صنف کے کہانی کا اپنا ایک جوہر ہے۔ اسے کہانی کا KERNEL کہیے یا تتو، یہ جوہر تو لازماً افسانے میں ہونا ہی چاہیے۔ اس جوہر کی حفاظت میں ہمارے اساطیر، کتھاؤں اور حکایتوں نے صدیاں کھپا دیں۔ اس جوہر کو کلیتہً مسترد کرنا دراصل خود اپنے کلچر کو رد کرنا ہوگا۔ شاید اسی جوہر کے جمالیاتی فشار کے لاشعوری تقاضوں کی بنا پر ہمارا نیا افسانہ اتنا علامتی نہیں جتنا تمثیلی ہے، اور تمثیلی ہوتے ہوئے استعاراتی تفاعل کی معنیاتی تہہ داری سے بے نیاز نہیں۔ چنانچہ

افسانہ خواہ تمثیلی ہو یا حقیقت نگاری کا ہو، اگر وہ کہانی کے صنفی جوہر سے تہی دامن نہیں، اور اظہار کے گہرے معنیاتی تفاعل سے ذہن و شعور کی نئی سطحوں کو پیش کرتا ہے، نیز آج کے نئے مسائل سے بھی بے تعلق نہیں، تو وہ یقیناً نیا افسانہ ہے اور ایسے افسانے میں ترقی کا سفر کبھی رک نہیں سکتا۔

O

گلزار کی کہانیوں میں زندگی کی کتاب

فلم کی دنیا بھی عجیب چکاچوند کی دنیا ہے جس میں آنے کا دروازہ تو ایک ہے لیکن جانے کے دروازے کئی ہیں۔ پوپ کلچر کا زمانہ ہے۔ لوگ دیکھتے ہی دیکھتے ایسی بلندیوں تک پہنچ جاتے ہیں کہ نگاہ نہیں ٹھہرتی اور پھر غائب بھی ایسے ہوتے ہیں گویا تھے ہی نہیں۔ لیکن کچھ لوگ ایسے بھی ہیں کہ برسوں کی ریاضت کے بعد نمایاں ہوتے ہیں، اپنی جگہ رہ رہ کے چمکتے ہیں اور گم کردہ رہوں کو راہ دکھاتے ہیں۔ دنیا بہت بدل گئی ہے، دنیا کی سچائیاں بھی بدل گئی ہیں لیکن کچھ نہیں بھی بدلیں مثلاً لکشمی اور سرسوتی کے معاملات۔ ہر چند کہ لکشمی اب سیاست دانوں کے نرغے میں ہیں اور سرسوتی وینا لیے اکیلی بیٹھی ہیں۔ تاہم بعض وضعداریاں جوں کی توں چلی جاتی ہیں یعنی ایک عرش نشیں ہے تو دوسری فرش نشیں۔ عام قاعدہ یہی ہے کہ ایک کی توجہ ہو جائے تو ہو جائے، دونوں ایک ساتھ مہربان ہوں یہ آسان نہیں۔ البتہ اگر تپسیا میں کھوٹ نہیں، اور ریاضت پکی اور لگن سچی ہے تو پھر اچنبھا سا اچنبھا ہوتا ہے۔ ایسا ہی اچنبھا گلزار کی ذات ہے۔ ادھر چند برس پہلے جب فنون لاہور میں ان کی تخلیقات منظرِ عام پر آنے لگیں، اور ہر چند کہ میں احمد ندیم قاسمی کی نظر کا قائل ہوں اور جانتا ہوں کہ کیسے کیسوں کو انھوں نے کندن بنا دیا، لیکن گلزار چونکہ شہرت اور گلیمر کی راہ سے چل کر آئے تھے، ان کی چیزوں کو میں نے ہمیشہ شک کی نگاہ سے دیکھا، لیکن جیسے جیسے پڑھتا گیا میری خوشگوار حیرانی میں اضافہ ہوتا گیا۔ اور اب ان کہانیوں کو پڑھا ہے تو مزید اچنبھا ہوا۔ آپ کو اچنبھا ہو یا نہ ہو تب بھی آپ کم از کم وہ نہیں رہیں گے جو آپ پہلے تھے۔

گلزار کے فنکار ہونے میں شبہ نہیں۔ لیکن فن اور فن میں فرق ہوتا ہے اور ہر فن کے تقاضے الگ ہیں۔ ضروری نہیں کہ ایک زمرے کا فنکار دوسرے زمرے میں بھی اتنا

ہی کامیاب ہو۔ فلم کی شہرت اپنی جگہ، گلزار کہانی کے فن میں ایسے کھرے نکلیں گے، اس کا سان گمان بھی نہیں تھا۔ ادب کے بہت سے معاملات عشق کی طرح ہیں۔ ان میں منصوبہ بندی یا فارمولا سازی نہیں چلتی، بلکہ بہت کچھ غیرارادی بلکہ اضطراری طور پر ہوتا ہے اور اس میں شعوری سعی کو اتنا دخل نہیں ہوتا جتنا غیرشعوری باطنی تحریک کو۔ بعض لوگ دیر سے لکھنا شروع کرتے ہیں۔ اس کا کوئی قاعدہ کلیہ نہیں، پھر بھی فن کی دیوی کو رام کرنے کے لیے ریاضت شرط ہے۔ میرا خیال ہے گلزار شروع ہی سے کہانیاں لکھتے رہے ہوں گے اپنی باطنی ضرورت کے تحت اور اس سے تسکین پاتے رہے ہوں گے۔ جب لکھنا داخلی وجدانی تسکین کا ذریعہ بن جائے کسی خارجی حصول یا یافت کا نہیں تو اس میں لامحالہ تخلیقی کاوش کا رنگ آنے لگتا ہے اور فن کے تقاضوں کا احساس ہو تو سونے پہ سہاگہ، تب تخلیقی کاوش ادب کا درجہ پانے لگتی ہے۔ میں جیسے جیسے ان کہانیوں کو پڑھتا گیا، ان کی ادبی حیثیت کے بارے میں میرا گمان خوشگوار یقین میں تبدیل ہوتا گیا۔ رائے لکھنے کے لیے اکثر ساری چیزوں کو پڑھنا ضرور نہیں ہوتا، بالعموم جب اندازہ ہونے لگے کہ باقی سب بھی ایسا ہی ہے۔ لیکن گلزار پُرفریب فنکار ہے، ہر قدم پر جُل دے جاتا ہے۔ اکثر فلم والوں کو دیکھا ہے کہ جب لکھتے ہیں تو رومانس اور فارمولا سے باہر کم ہی قدم رکھ پاتے ہیں یعنی گھوم پھر کر وہی فضا جس میں ان کی زندگی گزری ہے۔ ان کے ذہن کو رومانی موضوعات سے ایک جکڑ سی پیدا ہوجاتی ہے جو اولین گناہ کی طرح ان سے چپک جاتی ہے اور وہ ہرگز اس سے اوپر نہیں اٹھ سکتے۔ لیکن گلزار کے یہاں تعجب ہوتا ہے کہ ان کہانیوں کا مصنف اس 'ویولینگتھ' یا اس 'ویولینگتھ' کا خالق نہیں ہے۔ ان کے یہاں ہر کہانی کے ساتھ زندگی کا ایک نیا روپ ایک نیا رُخ ایک نئی سطح نظر آتی ہے، ایک نیا زاویہ ایک نیا تجربہ ایک ایسے ذہن و شعور کا پتہ دیتا ہے کہ اس کا لگاؤ اس رُخ یا اُس رُخ سے نہیں، پوری زندگی کی سچائی سے ہے یا زندگی کے اس کھلے ڈلے تجربے سے جو حدیں نہیں بناتا، حصار نہیں کھینچتا، رشتوں، طبقوں، نفرتوں اور محبتوں میں کسی ایک پرت پر اکتفا نہیں کرتا بلکہ سچائیوں کے آرپار دیکھتا ہے اور زندگی کو اس کے پورے تنوع بوقلمونی اور تجربے کو اس کی تمام جہات کے ساتھ انگیز کرتا ہے۔ کسی بھی فنکار کے لیے یہ کمال معمولی

نہیں۔ غالب نے باجے کو راگوں سے بھرا ہوا کہا تھا۔ گلزار کی کہانیوں کو ذرا سا چھیڑنے کی ضرورت ہے، زندگی کے سُر ان میں سے نکلنے لگیں گے۔ ایک ایسے فنکار کے لیے جس نے ساری زندگی فلم سازی میں کھپادی، یہ کارنامہ معمولی نہیں کہ اس نے ایسی کہانیاں لکھیں جن میں زندگی کا سنگیت بھرا ہوا ہے اور ہر کہانی میں زندگی کا ایک الگ روپ الگ تجربہ سامنے آتا ہے۔

آیئے ان کہانیوں میں سے بعض پر ایک نظر ڈالیں۔ 'ادھا' اور 'خیرو' اس لحاظ سے بہت مزے کی کہانیاں ہیں کہ ان میں جو کردار وضع کیے گئے ہیں، وہ عام نوعیت کے نہیں ہیں۔ 'ادھا' کو سب ادھا کہہ کر بلاتے ہیں، نہ پورا نہ پونا، بس اڈھا۔ قد کا بونا تھا لیکن سب کے کام نمٹا دیتا۔ خود چھوٹا تھا پر کوئی کام اس سے بڑا نہ تھا۔ رادھا کملانی کو کالج سے لوٹتے ہوئے جب غنڈوں نے چھیڑا تو ادھا ہی اسے بچا لایا پھر بھی سب اسے مرد آدھا سمجھتے۔ رادھا بھی اسے آدھا سمجھتی۔ تب اس نے ستیہ سے ناتا جوڑ لیا جو وہیں فلیٹوں میں پیشہ کرتی تھی۔ اڈھے کی مردانگی کا امتحان تو تب ہوا جب ستیہ کے حرامی بچہ ہونے کی خبر اڑگئی اور سب نے فلیٹوں سے اس کو نکال دینے کی ٹھان لی۔ اڈھا سینہ تان کر کھڑا ہوگیا اور آگے بڑھ کر بچّے کو گود لے لیا۔ گویا دنیا جس کو اڈھا کہہ کر مذاق اڑاتی تھی وہی پورا نکلا، مکمل انسان۔ اسی طرح خیرہ بھی ایک گرا پڑا کردار ہے جس کی کسی نظر میں کوئی وقعت نہیں۔ وہ بے کار کے کام کرتا رہتا ہے بیلوں کو گھنٹیاں باندھنا، سینگ رنگنا، سجانا سنوارنا، مٹکیوں پر نقش و نگار بنانا، چوپال پر گانا بجانا، یعنی وہ زندگی کا جمالیاتی پہلو ہے جو بظاہر غیرافادی ہوتا ہے۔ گاؤں والوں کے نزدیک اس کی سب حرکتیں شُکمی تھیں۔ لوگ سمجھتے کہ وہ فالتو کے کاموں میں لگا رہتا ہے۔ کب تک مفت کی بٹورتا، بھوکا رہنے لگا، بیمار ہوا، مر گیا، تب گاؤں والوں کو احساس ہوا جیسے کوئی بڑی کمی آگئی ہو۔ وہ جو بے کام کے کام کرتا تھا زندگی کے رنگ ونور میں اس کا کتنا بڑا حصہ تھا۔

ایک کہانی 'مرد' ماں بیٹے کے رشتے پر ہے۔ ماں باپ میں طلاق ہوچکی ہے۔ نوجوان بیٹا ہوسٹل میں ہے۔ ماں کا تعلق کسی دوسرے شخص سے ہوجاتا ہے۔ بیٹا چھٹیوں میں گھر آرہا ہے، ماں اس کو بتا دینا چاہتی ہے کہ وہ حاملہ ہے اور کچھ مدت

میں اس شخص سے شادی کرلے گی۔ لیکن بیٹا جس کو ماں ہنوز بچہ سمجھتی تھی آتے ہی بھانپ جاتا ہے، اور اس کے اندر کا مرد چیخ اٹھتا ہے ''کس کا بچہ ہے، باسٹرڈ''۔ گویا بیٹا نہیں باپ بول اٹھتا ہے۔ یا بیٹا باپ کی انا کا قائم مقام ہے یا ہمارے 'ذکر مرکز' سماج میں سارے حقوق مرد کے ہیں یا یہ کہ ماں باپ بچوں کو کتنا ہی بچہ سمجھتے رہیں، بچے بہت جلد اندر ہی اندر بڑے ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح ایک اور مزے کی کہانی بچے اور دادی کے رشتے پر ہے جو دس پیسے چرانے پر دادی کی ڈانٹ کھاتا ہے اور گھر سے بھاگ جاتا ہے۔ ٹرین پکڑتا ہے اور دس پیسے مٹھی میں دبائے رات کے خوف سے راستے کے کسی اسٹیشن پر اتر جاتا ہے، اکیلا اور بے سہارا ہے۔ صبح جاگتا ہے تو دیکھتا ہے کہ رات بھر وہ ایک بوڑھی بھکارن سے گلے لپٹ کر سوتا رہا جو مرچکی ہے۔ لوگ جمع ہوتے ہیں اور اس کے کفن دفن کے لیے چندہ جمع کرنے لگتے ہیں۔ بچے کو دادی یاد آتی ہے، وہ سکہ کٹورے میں پھینکتا ہے اور بھاگتا ہے گھر کی طرف دادی کی تلاش میں۔ گلزار نے بچے کے جذبات کی ترجمانی تو کی ہے ساتھ ہی اس حقیقت کی بھی کہ جب ہم چیزوں کو گنوا دیتے ہیں تو ان کی قدر پہچانتے ہیں، یا گنوانا اور پانا دونوں ایک ہی سچائی کے دو رُخ ہیں۔

گلزار کی کہانیاں جیسے کہ کہا گیا زندگی کی ہمہ جہت بوقلمونی کا نگارخانہ ہیں جن کی تشکیل میں سچائیوں کی تہ تک اترنے والی نظر کی کارفرمائی ہر جگہ نمایاں ہے۔ ان میں عام انسانوں کے عام رشتوں کی کہانیاں بھی ہیں جن میں کوئی خاص پہلو ہے، اور گرے پڑے نظرانداز کیے گئے لوگوں کی کہانیاں بھی ہیں جن میں انسانیت کا درد ہے، اسی طرح راجاؤں، مہاراجاؤں، ٹھاکروں اور راجپوتوں کی بھی، نیز ڈاکوؤں کی یا پھر ایسی کہانیاں بھی جن میں فینٹسی کا عنصر ہے یا وہ جس کو آج کل جادوئی حقیقت نگاری (Magic Realism) کہا جارہا ہے۔ ایک مختصر مضمون میں ان سب پہلوؤں کا احاطہ کرنا تو ممکن نہیں، البتہ بعض کہانیوں کے بغیر بات پوری بھی نہیں ہوسکتی۔ یہ امر بھی قابل غور ہے کہ گلزار کے کرداروں میں ادنیٰ اعلیٰ چھوٹے بڑے، ہر طرح کے لوگ ملیں گے، عورتیں، مرد، بوڑھے، بچے، جوان سب اپنے اپنے اعمال و اطوار کے ساتھ نظر آتے ہیں، 'سانجھ' ایک بوڑھے لالہ اور اس کی بڑھیا لالائن کی کہانی ہے جس میں لالہ کو اس

بات کا دکھ گھلا ڈالتا ہے کہ لالائن نے سمدھن کی دیکھا دیکھی بال کٹوا دیے اور بوڑھے سے پوچھا بھی نہیں۔ بڑھاپے کے جذبات اور احساس تفاخر پر یہ کہانی پڑھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ ایک اور کہانی میں یہی احساسِ تفاخر غیرتِ نفس کا مسئلہ بن جاتا ہے اور منفرد و معنیاتی قوس قزح بناتا ہے۔'زندہ' میں راجا صاحب کے اکلوتے بیٹے کو، جو اپاہج ہے، یہ بات پسند نہیں کہ لوگ اس پر ترس کھائیں کیونکہ وہ اپنی قوتِ ارادی کے بل پر زندہ رہنا چاہتا ہے کہ ''میرے انگ مجھ سے ہیں میں اپنے انگوں سے نہیں''۔ لیکن جب راجا صاحب اس کی شادی کر دیتے ہیں تو وہ تاب نہیں لاسکتا کیونکہ پہلے جب لوگ ترس کھاتے تھے تو اس کی قوتِ ارادی کو شہ ملتی تھی، وہی لوگ اب اس پر ہنسنا شروع کرتے ہیں تو گویا اس کو اپاہج پن قبول ہے لیکن مضحک بننا قبول نہیں۔ دونوں صورتیں وجودی ہیں لیکن پہلی سے فرار ممکن ہے دوسری سے نہیں اسی لیے وہ جان لیوا ہے۔ اونچے گھرانے کی کہانیوں میں بھی اصل پہلو انسانی صورتِ حال کا ہے۔ یہی معاملہ غریب غربا ناداروں کامگاروں کی کہانیوں کا ہے۔ دو کہانیوں میں دھوبیوں کی گھریلو زندگی کا بڑا جیتا جاگتا نقشہ ہے۔'اونچی ایڑی والی میم' دراصل بخشش میں دی ہوئی سائیکل ہے جو چھبا اور مہکو کے درمیان وجۂ عداوت بن گئی ہے۔ کہانی اس واقعے کے گرد گھومتی ہے کہ سیٹھوں کی جھوٹی مراعات کس طرح معصوم زندگیوں میں زہر کے بیج بو دیتی ہیں، نتیجتاً مہکو چھبا کو نیچا دکھانے کے لیے بیوی کا زیور چوری کرنے سے بھی باز نہیں آتا۔ ایک اور کہانی 'ہاتھ پیلے کردو' میں کھاڑی کے دھوبیوں کا المیہ ہے۔ اس کی ساخت میں ایک خوبصورت وائروی عمل ہے کہ جو کچھ جوانی میں مالتی کے ساتھ ہوا، وہی اب مالتی کی جوان بیٹی کے ساتھ ہونے جا رہا ہے۔ جوانی میں مالتی اور ڈرائیور رام ناتھ کا عشق تھا جو میلے کپڑوں کے گٹھڑ لاتا تو تین بار ہارن بجاتا اور مالتی اس کی تان پر بھاگی چلی جاتی تھی۔ ایک رات رام ناتھ پکڑا گیا اور دھوبیوں نے مل کر اسے مار ڈالا۔ اب جو مالتی کی بیٹی جوان ہوگئی ہے اور رات میں جب کھاڑی ہائی ٹائیڈ سے بھر جاتی ہے اور ہارن کی پیں پیں سنائی دیتی ہے تو کھانا پروستے ہوئے اچانک مالتی کے ہاتھ رک جاتے ہیں۔

گلزار کی بعض کہانیوں میں عورت مرد کے رشتوں اور خودفریبیوں کے ٹوٹنے کا

عمل ہے۔ انسان ان خود فریبیوں کو دعوت دیتا ہے اور باہمی رشتوں میں ان خودفریبیوں کے سہارے زندہ رہتا ہے۔ اکثر یہ فریب ٹوٹ جاتے ہیں، لیکن لاشعور میں کہیں نہ کہیں ان کا طلسم بنا رہتا ہے اور مرد عورت اس کے سہارے زندہ رہتے ہیں حتیٰ کہ ایک دن حقیقت کا بے رحم چہرہ سامنے آتا ہے اور ہم پاش پاش ہو جاتے ہیں۔

بعض دلچسپ کہانیاں ایسی بھی ہیں جن میں متوسط طبقے کے نوجوان لڑکے لڑکیوں کی نفسیاتی گرہیں ہیں۔ 'کاغذ کی ٹوپی' میں سن بلوغ کو پہنچنے والے کرداروں کا تصادم ہے جو بظاہر مغائرت کا پہلو رکھتا ہے لیکن در پردہ ان دھڑکنوں کا پتہ دیتا ہے جو دو دلوں کے ایک دوسرے کی طرف کھینچنے لیکن انا کے ہاتھوں اقرار نہ کرنے کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ اسی طرح 'گڈی' میں سابقہ دو بہنوں کا ہے جن میں چھوٹی ہر بات میں بڑی پر سبقت لے جانا چاہتی ہے، رفتہ رفتہ یہ معصوم نفسیاتی خواہش گہرے حسد کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔ اس میں اس محبت کی قلعی بھی کھولی گئی ہے جو آج کل کے نوجوان لڑکے لڑکیوں کو فلم ایکٹروں سے ہو جاتی ہے اور پھر ذرا سی بات پر بھرم ٹوٹ بھی جاتا ہے جو خاصہ صدمہ زا ہوتا ہے۔ خیالی توقعات کا ٹوٹنا 'نووارد' میں بھی ہے کہ اخباروں کی پیش گوئیاں پڑھ پڑھ کر اکثر لوگ سہانی توقعات قائم کر لیتے ہیں۔ کچھ لوگ ان کی تطبیق شادی بیاہ پر بھی کرتے ہیں اور پھر صدمات سے دوچار ہوتے ہیں۔ ان کہانیوں میں روزمرہ کے واقعات اور زندگی کے مضحک پہلو ہیں جن کو لوگ سنجیدہ سمجھ لیتے ہیں اور پھر مشکلوں میں پڑ جاتے ہیں۔

توقع کی جاسکتی ہے کہ گلزار نے بہت سے واقعات اور کردار فلم کی دنیا سے لیے ہوں گے لیکن ایسا نہیں ہے، فقط دو کہانیوں کا تعلق فلمی ہستیوں سے ہے، لیکن یہ کہانیاں بھی ایک پرت کی رومانی کہانیاں نہیں بلکہ بعض جینوین آرٹسٹوں کی زندگی میں جو گہرا دکھ اور تہ نشیں المیہ ہوتا ہے یہ کہانیاں اس درد پر مبنی ہیں اور ان میں حقیقت اور فینٹسی کا کچھ ایسا گھال میل بھی ہے کہ بیانیہ کا وہ طور مشکل ہوتا ہے جس کو جادوئی حقیقت نگاری کا نام دیا جاسکتا ہے۔ یہ کہانیاں ہیں 'بملدا' اور 'سن سیٹ بولیوارڈ'۔ بملدا یعنی بمل رائے جن کے ساتھ گلزار نے برسوں بطور اسسٹنٹ کام کیا تھا۔ بمل رائے الہ آباد میں تروینی کے سنگم پر جہاں گنگا جمنا اور سرسوتی ملتی ہیں، اور

ہر بارہ سال کے بعد جب سورج کے گرد گھومتے ہوئے نو سیارے ایک سیدھ میں آجاتے ہیں اور سورج کی پہلی کرن سنگم پر پڑتی ہے تو کمبھ کا میلہ لگتا ہے جس میں نواں دن جوگ اشنان کا دن مانا جاتا ہے۔ بملدا کمبھ پر فلم بنانا چاہتے تھے جو شروع تو ہوئی لیکن مکمل نہیں ہوئی حتیٰ کہ بارہ برسوں کے پورا ہوتے ہوئے خود بملدا کی جیون یاترا عین اس دن پوری ہوگئی جو جوگ اشنان کا دن تھا۔ دوسری کہانی چارولتا ایک بجھ چکے ستارے کے بڑھاپے کی کہانی ہے۔ وہ سن سیٹ بولیوارڈ کی مشہور زمانہ کوٹھی میں جو عظمتِ رفتہ کا نشانِ محض رہ گئی ہے پرانی یادوں کے سہارے زندہ ہے لیکن پیشتر اس کے کہ یہ یادیں بھی چارولتا سے چھن جائیں اور کوٹھی کا سودا ہوجائے، خریدار کے وزیٹنگ کارڈ کو ہاتھ میں دبائے وہ دم توڑ دیتی ہے۔ دونوں کہانیوں میں المنا کی کے سائے ہیں اور زندگی کی کامرانیوں اور جگمگاہٹ سے دور دونوں میں عدم تکمیل کا دکھ سرسراتا ہے۔

خالص فینٹسی کی مثال 'واہمہ' ہے۔ خود گلزار کو یقین نہیں کہ اس کو کیا نام دیں، پہلے اس کا نام 'واہمہ' تھا، بعد میں 'لیکن' کر دیا گیا۔ شاید اس لیے کہ اس میں جو واقعہ ہے اس پر حقیقت کا گمان ہوتا ہے لیکن وہ حقیقت نہیں، بلکہ حقیقت اور غیر حقیقت کا وہ تصور ہے جسے ہم بالعموم قبول کر لیتے ہیں۔ گلزار نے اس کہانی کے ذریعے حقیقت کے معمولہ تصور پر سوالیہ نشان لگایا ہے اور مدد لی ہے کرشنا مورتی کے تصورِ حقیقت سے جو وجود عدم کے فرق کو ذہنِ انسانی کا کرشمہ کہتا ہے۔ اس کہانی میں ریل سے ایک آدمی کے کٹ کر مر جانے کا ذکر ہے۔ اسٹیشن پر ریل اب نہیں آتی، پلیٹ فارم، پٹریاں، سگنل سب سنسان ویران پڑے ہیں لیکن ہر شام راوی کو ایک آدمی دیوراج ملتا ہے جو پٹریوں پر چلنے سے منع کرتا ہے کہ دیکھتے نہیں گاڑی آرہی ہے۔ وہ بتاتا ہے کہ اس کا جوان بیٹا شیام گاڑی سے کٹ کر مر گیا تھا۔ کچھ دنوں بعد دیوراج کا آنا بند ہوجاتا ہے۔ راوی اس کی خیریت پوچھنے اس کے گھر جاتا ہے تو جو شخص دروازہ کھولتا ہے وہ اس کا بیٹا شیام ہے۔ شیام بتاتا ہے کہ اس کا باپ دیوراج تو تین سال پہلے اسٹیشن پر گاڑی کے نیچے کٹ کر مر گیا تھا۔ کہانی کے بین السطور کرشنا مورتی کے اقوال کا تجسس چلتا رہتا ہے کہ سب واہمہ ہی تو ہے۔ حقیقت فقط اسی قدر ہے جس

قدر ہم قبول کر لیتے ہیں ورنہ زندگی یا موت دونوں واہمے ہیں۔
گلزار کے تخلیقی کینوس کے صحیح اندازے کے لیے ان کہانیوں کا ذکر بھی ضروری ہے جن کا مرکز و محور مذہبی جنون، دہشت گردی یا خوف و ہراس ہے۔ یہ کہانیاں بھی اتنی ہی منفرد ہیں جتنی بعض دوسری۔ فسادات کے موضوع پر بلامبالغہ ہزاروں کہانیاں لکھی گئی ہوں گی، گلزار کی کہانیاں سب سے الگ ہیں اور اپنی مثال آپ۔ کہانی 'خوف' میں اس دہشت کی عکاسی ہے جو مذہبی جنون کی فضا میں ذہن کو مفلوج کر دیتا ہے۔ اس میں بمبئی کی لوکل ٹرین میں سفر کرنے والا یاسین جس کی بیکری جلائی جا چکی ہے وہ پانچ دن تک اِدھر اُدھر چھپنے اور جان بچانے کے بعد لوکل ٹرین سے ڈرتا بچتا گھر جا رہا ہے، ڈبے سنسان ہیں، اچانک دیکھتا ہے کہ ایک سایہ ڈبہ میں داخل ہوا اور تاک میں کھڑا ہو گیا۔ یاسین کو ڈر ہے کہ وہ شخص کوئی غیر ہے جو اس کو مار ڈالے گا۔ موقع پاتے ہیں یاسین ''یا علی'' کہتے ہوئے اس کو ٹانگوں کے بیچ سے اٹھا کر چلتی ٹرین سے باہر پھینک دیتا ہے۔ اس کے بعد گلزار نے صرف ایک جملہ لکھا ہے جو کہانی کی جان ہے۔ ''نیچے گرتے آدمی کی چیخ سنائی دی۔ اللہ''۔ اس کہانی کا شمار فسادات پر لکھی ہوئی موثر ترین کہانیوں میں ہوسکتا ہے کہ کس طرح مذہبی جنون خود اپنی سچائی کی نفی کا بھی ذریعہ بن جاتا ہے۔ ایسی ہی ایک منفرد اور انتہائی دردناک کہانی ہے ''راوی پار'' جس میں درشن سنگھ اپنی بیوی اور نوزائیدہ دو جڑواں بچوں کے ساتھ 'نانک نام جہاز ہے' کے سہارے گوردوارے کے اکھٹے سے نکل کر بھیڑ بھاڑ میں اسپیشل ٹرین کی چھت پر چڑھ جاتا ہے۔ دونوں بچے ماں کی سوکھی چھاتیوں کو چچوڑتے رہتے ہیں، نہ دودھ ہے نہ پانی، دورانِ سفر ایک بچہ مر جاتا ہے۔ جب ٹرین راوی کے پل سے گزرتی ہے تو ساتھی مسافر کہتا ہے سردار جی مرے ہوئے بچے کو کہاں تک ساتھ رکھو گے، یہیں سے پھینک دو دریا میں کلیان ہو جائے گا۔ درشن سنگھ نے پوٹلی سی اٹھائی اور واہگورو کہہ کر دریا میں اچھال دی۔ اندھیرے میں ہلکی سی آواز سنائی دی۔ کسی بچے کی۔ مردہ بچہ تو وہیں تھا ماں کی چھاتی سے لگا ہوا، اور لوگ نعرے لگا رہے تھے واگھا آ گیا واگھا آ گیا۔ گویا آزادی کی سرحد پار کرتے ہوئے ہم نے بھی زندہ قدروں کو تو پھینک دیا اور نفرت، دہشت اور تعصب و تنگ نظری کی مردہ لاش

جس کو تلف کر دینا چاہیے تھا وہ ابھی تک ہمارے گلے سے لگی ہوئی ہے اور جس کو ہم طربیہ سمجھ رہے ہیں، اصلاً وہ ہمارا المیہ ہے۔

میں اس مختصر مضمون کو مختصر رکھنا چاہتا تھا لیکن گلزار کے ساتھ انصاف کے لیے ہنوز ایک دو کہانیوں کا ذکر ضروری ہے جو دوسری تمام کہانیوں سے ہٹ کر ہیں۔ کہانی 'نجوم' کا تعلق اس طور سے ہے جس کو آج کل Sci Fiction کہا جارہا ہے۔ اس میں روشنی کی رفتار ایک لاکھ چھیاسی ہزار میل فی سیکنڈ کی بنا پر اس بجھے ہوئے سورج کا ذکر ہے جو ہم سے دس ہزار نوری سال دور ہے اور کروڑوں سال جلنے کے بعد بجھ چکا ہے۔ اب بھی کوئی شعلہ بھڑک اٹھتا ہے تو اس کی لپٹیں بیس پچیس ہزار میل کی بلندی تک اٹھتی ہیں اور ان کی روشنی (دس ہزار نوری سال طے کرنے کے بعد) ایک بار 1841 میں اور دوسری بار 1854 میں اس زمین پر دیکھی گئی تھی۔ ان سائنسی واقعات و واردات کو مرزا غالب کے ملازم کلواور منیر کے مکالموں اور اختر شناسی کو اس زمانے کے لوگوں کے اعتقادات سے جوڑ کر بیان کیا گیا ہے۔ یوں کہ 1841 کے چمکدار نئے ستارے کو مغلوں کی خوش بختی کی بشارت بمعنی دیوان غالب کی اشاعت پر منتج قرار دیا گیا ہے جو واقعتاً مغل کلچر کا سب سے روشن ستارہ ہے اور 1854 میں چمکدار ستارے کے دوبارہ نمودار ہونے کو استاد ذوق کے انتقال اور غالب کے استاد شہ ہونے اور بالآخر اپنا ادبی مقام پانے کا مظہر سمجھا گیا ہے۔ گلزار نے اس کہانی کو وضع کرتے ہوئے اختر شناسی اور سائنس نیز تاریخ کے جو مراحل طے کیے ہوں گے اور ان تینوں کے تخلیقی میل سے جو کام لیا ہے اس سے نہایت دلچسپ بیانیہ سامنے آیا ہے۔ 'نجوم' کی طرح 'آگ' اور 'جنگل نامہ' بھی بہت مزے کی کہانیاں ہیں اور لطف کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ بچے بوڑھے چھوٹے بڑے سبھی ان کہانیوں سے الگ الگ کیفیت اخذ کر سکتے ہیں۔ ان کہانیوں میں آرکی ٹائپل عنصر تو ہے ہی ان کو Eco-friendly بھی کہا جا سکتا ہے۔ 'آگ' میں قبل تاریخ کے آدی باسی تصورات کی فضا ہے اور یہ کہ قدیم ترین انسان نے سب سے پہلے آگ کو کس طرح رام کیا ہوگا اور گھر میں بسایا ہوگا۔ آج کل ماحول شناسی اور ماحول دوستی کی وہ ریل پیل ہے کہ کان پڑی آواز سنائی نہیں دیتی۔ کرۂ ارض انسانی تہذیب و تمدن کے ہاتھوں تقریباً

تباہی کے کنارے آلگا ہے اور اس جاندار کے ہاتھوں جس کو 'انسان' کہتے ہیں 'پانی، دریا، پہاڑ، پیڑ، پودے، چرند، پرند کچھ بھی محفوظ نہیں۔ ہوا، بادل، فضا، خلا، سب زہر سے بھر رہے ہیں اور 'اوزون' کا پھٹاؤ ایک الگ مسئلہ ہے۔ ایسے میں گلزار کی 'جنگل نامہ' بادنسیم کے ایک جھونکے کی مانند ہے جس میں جانور، جنگل، انسان، حیوان، چرند، پرند، پیڑ، پودے سب زندگی کی ایک ہی ڈور سے بندھے نظر آتے ہیں۔ اور اس ڈور کا ایک سرا ہے سالم علی، پرندوں کا عاشق اور ہمراز جو جتنا انسان تھا اتنا ہی انسان سے ماورا زندگی کے بڑے معنی کا مظہر بھی جس کی پوری اہمیت کو سمجھنا ابھی باقی ہے۔

ایسی گوناگوں کہانیوں کے پیش نظر گلزار نے ایک باکمال کہانی کار کہلانے کا حق تو پا ہی لیا ہے۔ اس مختصر مطالعے کی اور جہات بھی ہوسکتی تھیں لیکن فی الحال اسی پر اکتفا کی جاتی ہے۔ ان کہانیوں میں زندگی کے جو رنگ ہیں، تجربے کی جو وسعت ہے، واقعے کو کہانی بنانے کا جو ہنر ہے، نفسیات کے جو پیچ وخم ہیں، نیز کچلے دبے لوگوں یا عورت مرد کے جو مسائل ہیں، یا جن و انس، جنگل و کائنات یا ستارے و سیارے جس طرح زندگی سے آلگے ہیں، ان سے گلزار کی کہانی کاری کا کچھ تو اندازہ ہوا ہوگا، اور اس امر کا بھی کہ گلزار نے زندگی کے تجربے کے جس رُخ کو بھی لیا ہے اس کا فنی، تخلیقی اور جمالیاتی برتاؤ اس نوع کا ہے کہ ہر جگہ گلزار نے کوئی نکتہ، کوئی رمز، کوئی انوکھی بات، کوئی بھید ایسا رکھ دیا ہے کہ تجربہ یا واقعہ یا کردار یا کہانی بن گیا ہے اور یہ معمولی بات نہیں۔ آپ نے ملاحظہ کیا کہ گلزار کہیں یک سُرے نہیں ہوتے۔ ان کے یہاں زندگی کی سرگم ہے اور ہر سُر دوسرے سے الگ ہے۔ کوئی کہانی کسی دوسری کہانی کا ظل یا چربہ نہیں۔ گلزار کی کہانیوں میں زندگی کی کتاب ہے۔ اس کتاب کے کچھ ورق یہاں پلٹے گئے۔ قاری جہاں سے چاہے ان میں داخل ہوسکتا ہے۔ زمین ہری بھری، فضا اجلی ہے، اور زندگی کے گھنے پن میں کیف و نشاط کا سامان بھی ہے اور نظر ہو تو معنی خیزی اور نکتہ آفرینی کا بھی۔

○

مدرسے اور مولسری سے لگی کہانی

انجم عثمانی اردو افسانے کی دنیا میں اب کوئی نیا نام نہیں ہے۔ شب آشنا (1978) اور سفر در سفر (1984) کے بعد ''ٹھہرے ہوئے لوگ'' ان کا تیسرا مجموعہ ہے جس میں کچھ کہانیاں تو پچھلے مجموعے سے ہیں لیکن زیادہ تر نئی ہیں۔ ان کہانیوں کی بغور قرأت سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی کہانی بتدریج فنی تکمیل کے مراحل طے کرتی رہی ہے۔ انجم عثمانی کے پاس زبان تو ہے ہی، کہانی بننے کے عمل میں انھوں نے جو دسترس حاصل کی ہے، اس کی بدولت ان کی کہانیاں اپنی معنویت اور معاشرتی فضا کی وجہ سے توجہ کا جو استحقاق رکھتی ہیں، ہنوز اس پر توجہ نہیں کی گئی۔ سطور ذیل کا مقصد یہی ہے کہ مختصراً ہی سہی، دیکھا جائے کہ انجم عثمانی کی فنی شناخت کیا ہے، ان کے مسائل و محرکات کیا ہیں، انھوں نے کیا دنیا خلق کی ہے اور ان کے کرداروں کے درد کی داستان کیا ہے؟

اکثر فن کاروں کے فن میں ان کے کینوس کا بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔ وہ ہر چیز کو وسیع پیمانے پر لیتے ہیں، زمین، آسمان، انسان، زمانے، ہر شے صدیوں پر پھیلی اور وقت کے بہاؤ میں شامل ہوتی ہے۔ لیکن کچھ ایسے بھی ہوتے ہیں جو باریک بینی سے کام لیتے ہیں گویا چاول کے دانے پر قل ھو اللہ لکھتے ہیں، یا 'منی اے چر' بناتے ہیں۔ ان کے یہاں ہر چیز چھوٹے پیمانے پر ہوتی ہے۔ انجم عثمانی اختصار نویس ہیں، وہ چھوٹی چھوٹی کہانیاں لکھتے ہیں، لیکن واقعیت اور معاشرتی صداقت سے گتھی ہوئی۔ اپنے ہم عمروں میں اختصار و اجمال اور کفایت لفظی کے لیے ان کا ذکر ہوتا ہے۔ وہ اس دنیا میں سرے سے داخل ہوتے ہی نہیں جسے انھوں نے کبھی 'بھوگا' نہیں۔ وہ جو کچھ کہتے ہیں اس کھرے پن اور درد کی بنا پر کہتے ہیں، جس کے پل صراط کو خود انھوں نے طے کیا ہے۔ مدرسہ دارالعلوم دیوبند کے علمی خانوادے سے متعلق ہونا

ایک بات ہے، لیکن اس سے تخلیقی رشتہ استوار کرنا یا اس کے تجربے کو فن کی سطح پر اجاگر کرنا زیادہ اہم ہے۔ فنکار کے جینوین ہونے کی پہلی شرط یہی ہے کہ اپنی معنویاتی دنیا سے اس کا رشتہ تخلیقی ہے یا رسمی۔ فنکار کی اپنی شناخت اسی حوالے سے بنتی اور قائم ہوتی ہے۔ مثلاً ادھر کے لکھنے والوں میں محمد منشا یاد نے پوٹھوار کی قصباتی معاشرتی فضا سے یا سید محمد اشرف نے آج کے سماجی جانوروں کی پنچ تنتر سے جو تخلیقی دنیا خلق کی ہے، وہ ان افسانہ نگاروں کی شناخت کا پہلا زینہ ہے۔ انجم عثمانی نے بھی اپنے لیے جو تخلیقی گوشہ چنا ہے، آج کے افسانے کی دنیا میں غالباً وہ انھیں کا حصہ ہے، اور ہنوز کوئی دوسرا اس گلی کا باسی دکھائی نہیں دیتا۔ پچھلے پچاس برسوں میں تاریخ و جغرافیہ تو بدلا ہی ہے، معاشرتی منظرنامہ بھی بدلا ہے، حتیٰ کہ مرکز حاشیہ پر چلا گیا ہے اور حاشیہ مرکز میں آ گیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں نہ صرف حاشیائی کردار قلب میں آ گئے ہیں بلکہ Mainstream بھی کچھ کا کچھ ہوگیا ہے۔ اس نقشے میں درد کے کئی رنگ ہیں اور درد کے یہ رنگ اصلاً آئیڈیولوجی کے تصادم سے جڑے ہوئے ہیں۔ جدیدیت نے جو غلط سبق پڑھایا تھا، اس کا طلسم ٹوٹنے کے بعد اب رفتہ رفتہ ہمارے افسانہ نگاروں کی سمجھ میں یہ بات آنے لگی ہے کہ جس چیز کو ہم تہذیبی کرائسس کہتے ہیں، دراصل وہ آئیڈیولوجی کے اس رخ یا اُس رخ کے حاوی ہونے کا پیدا کردہ ہے۔ کمرشل قدر کے وفور یا صارفیت کی یلغار تو آج کی بات ہے، لیکن ہمارے ثقافتی وجود میں جو دراڑ تقسیم سے آئی تھی، وہ نصف صدی کے ملبے سے بھی نہیں بھر سکی ہے۔ اس میں کچھ دخل تو ہماری بدتوفیقی کا ہوسکتا ہے، کچھ لیڈرشپ کی ناکامیوں کا، حقیقت یہ بھی ہے کہ جو فصل بوئی گئی تھی وہی بار بار کاٹی جاتی ہے۔ اردو والا اس ملک بالخصوص اتر پردیش کے مغربی اضلاع میں جہاں وہ پہلے Subaltern نہیں تھا اب Subaltern بن چکا ہے۔ انجم عثمانی کا چھوٹا سا گوشہ اسی مسلمان معاشرے کا دھڑکتا ہوا دل ہے۔ سارا مسئلہ قلب ہی کا تو ہے۔ بقول میر:

قلب یعنی کہ دل عجب زر ہے
اس کی نقادی کو نظر ہے شرط

تنقید کا کام قاری کو مرعوب کرنا یا اس پر سوچ کے دروازے بند کرنا نہیں بلکہ

افہام و تفہیم میں مدد دینا اور سوچ کے دروازے کھولنا ہے۔ جو لوگ ان کہانیوں کو پہلے پڑھ یا سن چکے ہیں، میں چاہوں گا، وہ بھی انھیں ایک بار اس نظر سے بھی پڑھیں کہ ان کا بنیادی درد کیا ہے۔ اس اعتبار سے بالخصوص 'شہر گریہ کا مکین'، 'ورثہ'، 'منظر ابھی نہیں بدلا'، 'گھنٹے والے بابا'، 'گمشدہ تسبیح'، 'چھوٹی اینٹ کا مکان'، 'پیر بھائی'، یہ سب ایسی کہانیاں ہیں جن کے کردار محض کردار نہیں یا منظر محض منظر نہیں۔ ان میں جو مدرسہ، گلی محلّہ یا قصبہ ہے، وہ محض اتنا نہیں جتنا دکھائی دیتا ہے۔ ان کہانیوں کی معنویت فقط ظاہری معنویت نہیں۔ یوں یہ علامتی کہانیاں بھی نہیں، لیکن یہ اکہری بھی نہیں۔ ان کے بین السطور دبے دبے درد کی لہر چلتی ہے۔ زخمی احساس کی بجھی بجھی فضا ہے، جس میں مدرسہ، محلّہ، قصبہ محض مدرسہ، محلّہ، قصبہ نہیں رہتا بلکہ ایسی شہ رگ بن جاتا ہے جس میں ہندوستان کی مسلمان اقلیت کے دل کی دھڑکن سنی جاسکتی ہے:

> ''عبدالغفور لگ بھگ بیس برس پہلے جب مدرسے میں شیخ سے پڑھنے آیا تھا تو درس گاہ میں سب تپائیاں بھری رہتی تھیں۔ شروع شروع میں اُسے درس گاہ کی چوکھٹ پر ہی بیٹھنا پڑتا تھا جہاں سے شیخ کی نعلین اتنی پاس ہوتی تھیں کہ ان کے مسند سے اٹھتے ہی وہ جوتے سیدھے کرنے میں اوروں سے سبقت لے جاتا تھا۔ اس کے بعد وہ درس گاہ سے شیخ کو ان کے گھر تک چھوڑنے جاتا تو اس کے کئی ہم سبق اس کے ساتھ ہوتے۔ ... ان دنوں نہ مدرسے کے باہر اتنا شور ہوتا تھا نہ مجمع۔ مگر دھیرے دھیرے مدرسے کے باہر مجمع بڑھنے لگا اور درس گاہ میں لوگ کم ہونے لگے۔ اب شیخ کے ساتھ درس گاہ سے گھر جانے والا صرف عبدالغفور رہ گیا جو دھوپ اور بارش میں چھتری لیے لیے ان کے ساتھ چلتا تھا''۔

(گم شدہ تسبیح)

> ''ہم نے پھر اس دنیا کی طرف پلٹ کر نہیں دیکھا جہاں دو بوڑھی ہوتی ہوئی آنکھیں ہماری راہ تک رہی تھیں، جہاں مدرسہ اور چھوٹی اینٹ کا مکان ہمارے سہارے کے منتظر تھے۔ جہاں ختم ہوتی ہوئی قدریں فریاد کررہی تھیں

کہ ہمیں یوں اپنے سے الگ نہ کرو ہم نے صدیوں تمھارا ساتھ نبھایا ہے، تمھارے پرکھوں نے ہم کو اپنے خون سے سینچا ہے۔ ہمیں یوں پامال کر کے نہ جاؤ''۔

(چھوٹی اینٹ کا مکان)

''منظر ایک بار پھر جوں کا توں تھا۔ مجمع اسی طرح ساکت اور منتظر تھا۔ ماحول اسی طرح سوگوار، مغموم اور مستفسرانہ تھا، اور ابو زید اسی طرح خانقاہ کے صحن میں ایستادہ مولسری کے قدیم درخت سے پیٹھ لگائے بائیں پاؤں کے انگوٹھے سے زمین کرید رہا تھا جبکہ منظر اور منظر کے درمیان نہ جانے کتنے لوگوں کے سیاہ بال سفید، سرخ رخسار جھریاں بھرے اور سیدھی کمریں کمان ہوچکی تھیں، مگر منظر پھر بھی جوں کا توں تھا، بس فرق تھا تو اتنا کہ اس منظر میں مولسری کے اس درخت تلے ابو زید کے ساتھ ابوالمعین خانقاہی بھی تھا اور ابوالمعین کی جگہ ان دونوں کے شیخ سعید چادر میں لپٹے سامنے لیٹے تھے''۔

(منظر ابھی نہیں بدلا)

سبز تسبیح کا کھو جانا دراصل ان اقدار کا معدوم ہونا ہے جن سے معاشروں کی ثقافتی پہچان وابستہ ہے۔ اسی طرح 'منظر ابھی نہیں بدلا' میں منظر اور منظر کے درمیان نہ جانے کتنی علمی اور ثقافتی قدریں تباہ و برباد ہوگئیں۔ کتاب اب بھی ابو زید کے سامنے ہے اور تشنگانِ علم لفظوں کے موتی چننے کے لیے خلیفۃ الشیخ ابو زید مدظلہ کے سامنے دو زانو ہیں، لیکن درس جاری رکھنے کے لیے ابور زید جب کتاب کھولتا ہے تو یہ دیکھ کر حیران و ششدر رہ جاتا ہے کہ کتاب کے لق و دق صحرا کی طرح بالکل ویران اور سادہ ہیں۔ یہاں ہر لفظ معاشرتی تہذیبی زوال کی داستان کہہ رہا ہے۔

'گھنٹے والے بابا' بھی اسی معاشرتی ثقافتی درد کی مظہر ہے۔ ایک زمانہ تھا جب گجر کی آواز سے آبادی کا چپہ چپہ گونجنے لگتا، بازاروں، گلی محلوں میں رونق بڑھ جاتی، بچے نئے کپڑوں اور شیرینی کے لیے مچلتے، دالانوں اور باورچی خانوں میں چوڑیوں کی کھنک گونجنے لگتی، لیکن وسیع صحن میں جمع بہت سے لوگ آج گھنٹے کی آواز کے منتظر

ہیں اور یہ خدشہ لمحہ بہ لمحہ بڑھ رہا ہے کہ گھنٹے کی آواز نہ آئی تو سب کچھ ٹھہر جائے گا۔ حقیقت یہ ہے کہ سب کچھ ٹھہر چکا ہے۔

'شہر گریہ کا مکین' اس اعتبار سے المناک کہانی ہے کہ یہاں موجِ خوں سر سے گزر گئی ہے۔ تیتر والے ماموں ملے جلے معاشرے کے سرگرم اور فعال رکن تھے۔ معاشرے میں ہندو مسلمان سب مل جل کر رہتے تھے۔ ماموں کی آواز پاٹ دار تھی، میلاد اور مسدس بہت اچھا پڑھتے تھے کہ محلے کی بیبیاں چق کے پیچھے بیٹھ کر فرمائش کرتیں اور ٹپ ٹپ آنسو بہاتیں۔ رام لیلا اور کرشن لیلا میں بھی بڑھ چڑھ کر حصہ لیتے، لیکن وہ آندھی جو آج کل شہر بہ شہر قریہ بہ قریہ چلتی ہے، وہ ماموں کو بھی اٹھا لے جاتی ہے۔ گھر کے لوگ ماموں کے جنازے میں شرکت کو جاتے ہیں، لوٹ کر کوئی نہیں آتا، اندھیرا بڑھنے لگتا ہے، لالٹین ہاتھ میں لٹکائے وہ گھر میں کتاب تلاش کرتا پھر رہا ہے، لیکن دادا کی الماری جو کتابوں سے بھری رہتی تھی، اب ویران پڑی ہے، لالٹین زوروں سے بھبھک رہی ہے اور شہر گریہ کا مکین بڑے دالانوں والے گھر کی دہلیز پر تھرتھراتی ہوئی لو کو بجھنے سے روکنے کی کوشش میں بیٹھا کانپ رہا ہے۔ گویا کتاب ناپید ہے، قدریں تو قدریں، زندگی خود ایک بڑے عذاب کی زد میں ہے۔

'پیر بھائی' میں یہی المناکی زہر بن کر ایک اچھے بھلے خوش باش انسان کو چاٹ گئی ہے اور وہی شخص جو دوستوں کی منڈلی کا پیر بھائی تھا، ہنستا ہنساتا، گلی ڈنڈے اور پتنگ بازی کے مقابلوں میں حصہ لیتا اور قصبے کی بارونق زندگی کی جان تھا، وہی شہر و قصبہ کے تغیر کی زد میں آکر خود اپنا نقشِ موہوم رہ جاتا ہے اور عبرت کی تصویر بن جاتا ہے۔

'ورثہ' ایک اور معنی خیز کہانی ہے۔ ہرچند کہ اس میں منظر شہر کا اور موقع جشن جمہوریہ کی تیاریوں کا ہے۔ تاہم پس منظر میں وہی جڑوں کا معاشرہ اور اس کی پہچان کا مسئلہ ہے اور درد کی وہی زیریں لہر ہے۔ سکیورٹی والے ڈنڈے ہلا ہلا کر ایک بوڑھے قصباتی سے پوچھ گچھ کر رہے ہیں اور وہ بغل میں پوٹلی دبائے گم صم حیراں کھڑا ہے لیکن اپنی پوٹلی حوالے کرنے کو تیار نہیں گویا اس میں کوئی خزانہ چھپا ہو۔ مجمع بڑھتا ہے۔ پوٹلی کھینچ کر کھولی جاتی ہے۔ اس میں سوائے چیتھڑوں کے کچھ نہیں۔ آخری

چھتڑے سے گوٹے کی پرانی دھرانی ٹوپی میں لپٹے کچھ ورق گر جاتے ہیں — ایک پرانے بغدادی قاعدے کے! کہانی کے ختم ہوتے ہی درد کی ایک لکیر سی کھنچ جاتی ہے، قاعدہ علم کا رمز بھی ہے اور بنیادی ثقافتی یا مذہبی قدر کا بھی کیونکہ قاعدہ ہے تو کتاب ہے، قاعدہ کتاب کا زینہ ہے۔ دوسرے یہ کہ کہانی میں کسی بچے کا کوئی ذکر نہیں، لیکن گوٹے کی پرانی ٹوپی اور بوسیدہ اوراق کا امیج فوری طور پر زندگی اور پیار سے لبریز ایک معصوم بچے کا تصور ذہن میں پیدا کرتا ہے جو شاید اس دنیا میں نہیں۔ یہ واقعاتی بھی ہوسکتا ہے اور مظہری بھی کہ وہ متاعِ عزیز یا پیاری قدر اب معدوم ہوچکی ہے اور فقط اس کی نشانی باقی ہے جسے بغل میں چھپا رکھا ہے۔ یہ عمل علمی روایت یا وراثت کے تحفظ کا رمز بھی ہوسکتا ہے کیونکہ خطرات کیسے ہی ہوں، زندگی اپنی پرورش کی امید پر قائم ہے۔ دو تین صفحات کی یہ چھوٹی سی کہانی گہرائی رکھتی ہے اور الگ الگ معنی میں الگ الگ طور پر پڑھی جاسکتی ہے۔

اسی اقلیتی ڈسکورس سے جڑی ہوئی دو طرح کی کہانیاں اور بھی ہیں جن کی طرف اشارہ ضروری ہے۔ ہماری سماجی صورتِ حال خاصی پیچیدہ اور جہت در جہت ہے۔ 'شہر گریہ کا مکین' اگر ایک رخ ہے تو دوسرا رخ 'کبوتروں بھرا آسمان' ہے۔ ایسے بیانیوں کو ایک ساتھ پڑھا جائے تو معنویت اور بھی کھلتی ہے۔ 'ٹھہرے ہوئے لوگ' اور 'فریب گزیدہ' میں شہر اور قصبے کی کشمکش ہے۔ ہماری معاشرتی جڑوں کو سب سے بڑا خطرہ شہروں کی بے چہرہ اور مصنوعی زندگی سے ہے۔ شہر قصبوں کو نگلتے جارہے ہیں اور میکانکی خوشیاں اُن جڑوں کو کاٹتی جارہی ہیں جنھیں ہم پیچھے چھوڑ آئے ہیں۔ 'ٹھہرے ہوئے لوگ' میں مکالمہ نوجوان لڑکے لڑکی میں ہے جو لڑکی یعنی دھرتی کی بالادستی پر منتج ہوتا ہے۔ 'ایک ہاتھ کا آدمی' میں معنویت بدلی ہوئی ہے۔ آئیڈیولوجیکل خدشے کی زیریں لہر تو وہی ہے جو مذہب کے ثقافتی سرچشموں سے آئی ہے مگر تخلیقی زاویہ دوسرا ہے۔ اس میں آئیڈیولوجی کے زوال سے پہلے کے منظرنامے کو داستانی انداز میں رمزیہ چابکدستی سے پیش کیا گیا ہے۔ بستی والے پہلے جو کام دائیں ہاتھ سے انجام دیتے تھے اب وہ کام بایاں ہاتھ انجام دینے لگا۔ دایاں ہاتھ دھیرے دھیرے مفلوج ہوتا گیا۔ پہلے تو بیماری ایک دو کو لاحق ہوئی پھر اجتماعی عذاب کی شکل

اختیار کرگئی۔ ''حتیٰ کہ قلم نے بھی اپنا رخ بدل لیا۔ حرفوں نے ساخت، لفظوں نے معانی اور جملوں نے مفہوم بدل لیے۔ استعارے، علامتیں، تشبیہیں، اور اشارے اپنے مطالبہ سے منکر ہوگئے۔ اب بستی کے ہر فرد پر ظاہر ہو چکا تھا کہ دوسروں کو کھبا کہنے والے بھی اس عذاب میں مبتلا ہیں اور ان کے بھی دائیں ہاتھ کو بایاں نگل چکا ہے۔ ... ساری بستی کھبی ہو چکی تھی''۔ قطع نظر واضح آئیڈیولوجیکل تعبیر کے ایک ہاتھ کا دوسرے پر غالب آجانا اور دوسرے کا معدوم ہوتے جانا طبقاتی نوعیت کا استحصال بھی ہوسکتا ہے جہاں ایک طبقہ دوسرے کو معدوم کرتا جارہا ہے یا فاسشٹی نظام جو ذیلی اور ضمنی تہذیبوں کو نگل جاتا ہے، یا کوئی بھی ثقافتی یا فکری طرز زندگی جو دوسرے پر غالب آنا چاہتی ہو، یا شہروں کی بالادستی جس کی یلغار میں قصبے اور گاؤں اپنی جگہ چھوڑتے جارہے ہیں، یعنی یہ ساری گنجائشیں یہاں ہیں۔

'برزخ' میں بنیادی سوال یہی ہے کہ رات کی تاریکی میں گھر کے قریب لال رنگ کی ایک کار کھڑی ہے، مشتبہ حالت میں لاوارث کار، جبکہ اسٹریٹ لائٹ غائب ہے۔ یہاں بین السطور خوف کی نفسیات بھی جاری و ساری ہے۔ 'زنجیر بدل جاتی ہے' میں بھی سرخ آندھی کے بستی کو گھیر لینے کا ذکر ہے۔ ماں باپ نے اولاد کو اور اولاد نے ماں باپ کو پہچاننے سے انکار کردیا ہے۔ مگر مسئلہ رومال کا ہے، وہ رومال کہاں ہے جس کے سائے نے سب کو پناہ دی تھی۔ وہ جانتا تھا کہ سوال کرنے والے خود اس آواز کو بھول چکے ہیں اور آنے والے عذابوں سے بے خبر ہیں۔ وہ لفظوں کو کبھی کا پیچھے چھوڑ چکے ہیں۔ دارالتد ریس میں آواز گونجتی رہتی ہے اور حکایتوں کے انداز میں ایک کے بعد ایک مکالمہ چلتا رہتا ہے۔ اس نوع کے بیانیوں کے اسلوبیاتی انداز پر انتظار حسین کی چھاپ گہری ہے۔ انتظار حسین اس رنگ کے امام ہیں۔ اور امام اور مقتدی میں جو فرق ہے انجم عثمانی اسے خوب جانتے ہیں، تبھی تو یہ انداز دو ایک کہانیوں تک محدود ہے۔ ورنہ زبیر رضوی کے ہاتھوں علی بن متقی کا جو حشر ہوا ہے وہ سب کے سامنے ہے۔

آخر میں چند الفاظ ان کہانیوں کے بارے میں جن میں گھریلو فضا سازی ہے۔ یہاں المناکی نہیں بلکہ اپنائیت کے نرم ملائم سُر ہیں جن میں گھریلو زندگی کا نقشہ

ہے۔ انجم عثمانی کا مرکزی علاقہ معاشرت ہے، معاشقہ نہیں۔ عشق کی حدت وحرارت جس سے استخواں کانپ کانپ جلتے ہیں، یہاں نام کو بھی نہیں ملتی۔ 'پناہ گاہ' میں ایک اوبا ہوا میاں بالآخر اپنے گھر کی پناہ گاہ میں سکون پاتا ہے۔ لیکن 'آپی' اور 'اک لمحہ درمیان ہے' مزے کی کہانیاں ہیں اور ان میں جنسی جذبے کی ارتقاعی کیفیتیوں کو چابکدستی سے بیان کیا گیا ہے۔ 'آپی' کی بُنت میں اُن جذبات کا بیان ہے جو لڑکپن میں سر اٹھاتے ہیں اور پھر بلوغت کی ذمہ داریوں کے ساتھ ساتھ مصنوعی طور پر دب جاتے ہیں اور طرح طرح کے خدشات کا محرک بنتے ہیں۔ اس میں انجانے پن کی وہ کیفیت بھی ہے جس کو Crush سے موسوم کیا جاتا ہے۔ گڈو بڑا ہونے پر برسوں بعد جب گھر لوٹتا ہے اور آپی اسی محبت سے بے اختیار بانہیں کھول کر اُسے سینے سے چمٹا لیتی ہے تو ممتا کا جھرنا اپنے آپ بہنے لگتا ہے۔ لیکن 'اک لمحہ درمیاں ہے' کہیں زیادہ دلچسپ اور گہری کہانی ہے۔ اس میں گھریلو معاشرتی فضا کی تشکیل تو مہارت سے ہوئی ہی ہے، جن جذبات کو محور بنایا گیا ہے ان میں شعوری اور لاشعوری احساسات کچھ اس طرح گھل مل گئے ہیں کہ معنی کی کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔ اس کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ عورت مرد دونوں کے نقش دھندلے دھندلے سے ہیں لیکن ان کے بیچ جو ان کہا رشتہ ہے وہ سچا اور تھرتھراہٹوں سے بھرا ہوا ہے۔ ہر چند وہ دو بچوں کی ماں اور عمر کی چوتھی دہائی میں داخل ہو چکی ہے، لیکن سامنے باورچی خانے میں بیٹھی کالی پتیلیوں پر سے کلونج اتارتے ہوئے جب بالوں کی لٹ اس کے رخساروں کو چومتی ہے اور کتھئی رنگ کی قمیص کے کھلے گریبان کے درمیان چاندی کی زنجیر ہچکولے کھاتی ہے تو وہ اسے کم سن لڑکی نظر آتی ہے اور اس کا دل چاہتا کہ وہ اس عورت میں سے لڑکی نکال لے اور اپنی کتابوں میں پھول کی طرح چھپا دے۔ ایسے میں معمولی 'سپرش' بھی ان کہی داستانیں کہہ جاتا ہے اور پورے وجود کو برقیا دیتا ہے، بالخصوص اس وجود کو جو ابھی تجربے کی پوری حدت سے نہیں گزرا اور جذبات کا تنور اندر ہی اندر دہک رہا ہے۔ کہانی گو نے کلائمکس ایسے ایسے واقعات سے بُنا ہے جہاں نوجوان کے لیے وہ ایک عورت بھی ہے اور ماں بھی، جس کا گویا وہ کم سن معصوم بچہ ہے۔ سارا بیانیہ اسپتال میں لیٹے لیٹے یادوں کی غلام گردش سے گزرتا رہتا ہے

حتیٰ کہ ماتھے پر وہ نسوانی ہتھیلی کی ٹھنڈک محسوس کرتا ہے۔ عورت کے ہاتھ چوڑیوں سے خالی تھے، سفید دوپٹہ سے سر ڈھکا ہوا تھا اور شفقت اور ممتا گلے مل رہے تھے۔

اس نوع کی نفسیاتی کہانیوں کی طرف اشارہ کرنے کا مقصد اس امر پر زور دینا ہے کہ انجم عثمانی ہرچند کہ اپنی تخلیقی شناخت تہذیبی کرائسس، مسلمان متوسط طبقے کی معاشرت کی فضا سازی اور اقلیتی معاملات و مسائل کی دردمندی سے قائم کرتے ہیں، لیکن ان کی بعض کہانیوں میں مولسری کا ایک پیڑ بھی اُگتا ہے جس کے پھولوں کی رنگت اور بھینی بھینی بو سے گھر آنگن اور کبھی کبھی پورا معاشرتی وجود مہک اُٹھتا ہے۔ غالبًا یہ بچے بوڑھوں، کم سن لڑکے لڑکیوں یا ادھیڑ عمر کی عورتوں کا معاشرتی اندرون بھی ہے جہاں گھر آنگن کی چہار دیواری کی چہچہاہٹ اور گھریلو پیار محبت کی اپنائیت ہے۔ کہیں کہیں جنس کی دبی دبی چنگاری بھی ہے لیکن وہ شعلہ نہیں بنتی بلکہ ارتفاعی طور پر ممتا کے دست شفقت میں ڈھل جاتی ہے۔ شاید یہ کیفیت بھی اس بنیادی معاشرتی منظرنامے کا ایک حصہ ہے جو کرائسس سے دوچار ہے لیکن زندگی تو زندگی ہے، جہاں بھی موقع ملتا ہے، یہ دہک اٹھتی ہے لَو دینے لگتی ہے۔ فنکار کا ایک کام یہ بھی تو ہے کہ درد کے دشت سے گزرتے ہوئے بشارت کی آواز پر نظر رکھے۔

○

فراق گورکھپوری

کہاں کا درد بھرا تھا ترے فسانے میں

فراق گورکھپوری ہمارے عہد کے اُن شاعروں میں سے تھے جو کہیں صدیوں میں پیدا ہوتے ہیں۔ اُن کی شاعری میں حیات و کائنات کے بھید بھرے سنگیت سے ہم آہنگ ہونے کی عجیب و غریب کیفیت تھی۔ اس میں ایک ایسا حسن، ایسا رس، اور ایسی لطافت تھی جو ہر شاعر کو نصیب نہیں ہوتی۔ فراق نے نظمیں بھی کہیں، اور رباعیاں بھی، لیکن وہ بنیادی طور پر غزل کے شاعر تھے۔ ہندستانی لہجہ اردو شاعری میں پہلے بھی تھا، فراق کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے خدائے سخن میر تقی میر کی شعری روایت کے حوالے سے اس کی بازیافت کی اور صدیوں کی آریائی روح سے ہم کلام ہوکر اسے تخلیقی اظہار کی نئی سطح دی اور آج کے انسان کے دل کی دھڑکنوں کو اس میں سمو دیا۔

رگھوپتی سہائے 1896 میں گورکھپور میں پیدا ہوئے۔ تعلیم الہ آباد سے حاصل کی۔ بعد میں انڈین سول سروس میں منتخب ہوگئے۔ چاہتے تو ڈپٹی کلکٹر بن جاتے لیکن انھوں نے تحریک آزادی میں حصہ لینے کو ترجیح دی اور کانگریس میں شامل ہوگئے۔ کچھ مدت تک انھوں نے جواہر لال نہرو کے ساتھ کام کیا، جیل بھی گئے، انگریزی میں ایم.اے کرنے کے بعد الہ آباد یونیورسٹی میں انگریزی پڑھانے لگے، اور یہیں سے 1959 میں ریٹائر ہوئے۔ ان کے کلام کے کئی مجموعے شائع ہوئے جن میں روح کائنات، رمز و کنایات، غزلستان، شبنمستاں، گل نغمہ اور روپ بطور خاص لائق ذکر ہیں۔ ہندوستان کا کون سا ایوارڈ اور اعزاز ہے جو فراق کو حاصل نہیں ہوا۔ ساہتیہ اکادمی ایوارڈ انھیں 1962 میں دیا گیا تھا، حکومت ہند کی طرف سے انھیں

پدم بھوشن کا اعزاز بھی عطا ہوا۔ بعد میں ہندستانی ادبیات کا سب سے بڑا اعزاز گیان پیٹھ ایوارڈ بھی ان کو پیش کیا گیا۔ انتقال سے چند مہینے پہلے غالب ایوارڈ لینے کے لیے وہ دہلی تشریف لائے تھے اس کے بعد علاج معالجے کے لیے دہلی ہی میں رک گئے، اور یہیں 3 مارچ 1982 کو ان کا انتقال ہوا۔

فراق نے اردو کی عشقیہ شاعری کو ایک آفاقی گونج دی۔ ان کی شاعری میں انسانی تہذیب کی صدیاں بولتی ہیں۔ وہ انگریزی کے رومانی شاعروں ورڈزورتھ، شیلی، کیٹس سے متاثر تھے تو دوسری طرف سنسکرت کاویہ کی روایت کا بھی ان کے احساسِ جمال پر گہرا اثر تھا۔ ان کا کہنا تھا کہ شاعر کے نغمے وہ ہاتھ ہیں جو رہ رہ کر آفاق کے مندر کی گھنٹیاں بجاتے ہیں۔ فراق کے بنیادی موضوعات: حسن و عشق، انسانی تعلقات کی دھوپ چھاؤں، فطرت اور جمالیات ہیں۔ وہ جذبات کی تھرتھراہٹوں، جسم و جمال کی لطافتوں اور نشاط و درد کی ہلکی گہری کیفیتوں کے شاعر ہیں۔ ان کی آواز میں ایک ایسا لوچ، نرمی اور دھیما پن ہے جو پوری اردو شاعری میں کہیں اور نہیں ملتا۔

کس لیے کم نہیں ہے درد فراق
اب تو وہ دھیان سے اتر بھی گئے

تم مخاطب بھی ہو، قریب بھی ہو
تم کو دیکھوں کہ تم سے بات کروں

ایک مدت سے تری یاد بھی آئی نہ ہمیں
اور ہم بھول گئے ہوں تجھے ایسا بھی نہیں

ہم سے کیا ہو سکا محبت میں
خیر تم نے تو بے وفائی کی

غرض کہ کاٹ دیے زندگی کے دن اے دوست
وہ تیری یاد میں ہوں یا تجھے بھلانے میں

فضا تبسمِ صبحِ بہار تھی لیکن
پہنچ کے منزلِ جاناں پہ آنکھ بھر آئی

بہت دنوں میں محبت کو یہ ہوا معلوم
جو تیرے ہجر میں گزری وہ رات رات ہوئی

شام بھی تھی دھواں دھواں حسن بھی تھا اداس اداس
دل کو کئی کہانیاں یاد سی آکے رہ گئیں

اب دورِ آسمان نہ دورِ حیات ہے
اے دردِ ہجر تو ہی بتا کتنی رات ہے

ہزار بار زمانہ ادھر سے گزرا ہے
نئی نئی سی ہے کچھ تری رہ گزر پھر بھی

کسی کا یوں تو ہوا کون عمر بھر پھر بھی
یہ حسن و عشق تو دھوکا ہے سب مگر پھر بھی

فراق سیاسی شاعر نہیں تھے۔ انھیں ایک ایسا آزاد خیال، لبرل شاعر کہا جاسکتا ہے جو انسان دوستی کا گہرا احساس رکھتا ہے۔ ان کا کہنا تھا ''میری کوشش رہی ہے کہ ایک بلندترین، پاکیزہ ترین اور خیر و برکت سے معمور کائنات کی تخلیق کروں اور اپنی شاعری کے ذریعے انسانیت کو گہرا اور بلند بناؤں''۔ ان کا دل ایک چوٹ کھائے ہوئے انسان کا دل تھا۔ جمالیاتی کیفیتوں کے ساتھ دکھ کی ایک دھیمی لہر ان کی پوری شاعری میں رواں دواں ہے جو آج کی زندگی کی پیچیدگی اور آج کے انسان کے درد و کرب سے ہم آہنگ ہے۔ یہ ٹیس ان کے ہاں دب دب کر ابھرتی ہے۔

فراق دوڑ گئی روح سی زمانے میں
کہاں کا درد بھرا تھا مرے فسانے میں

یہ زندگی کے کڑے کوس، یاد آتا ہے
تری نگاہ کرم کا گھنا گھنا سایہ

زندگی کیا ہے، آج اسے اے دوست
سوچ لیں اور اداس ہو جائیں

اس دور میں زندگی بشر کی
بیمار کی رات ہوگئی ہے

دیکھ رفتارِ انقلاب فراق
کتنی آہستہ اور کتنی تیز

یہ نگاہ غلط انداز بھی کیا جادو ہے
دیکھنے والے ترے جی نہ سکیں مر نہ سکیں
جینے والو یہ بھی جینے میں ہے کوئی جینا
کچھ بھی کر دھر نہ سکیں مٹ نہ سکیں مر نہ سکیں

اے معنیِ کائنات مجھ میں آجا
اے رازِ صفات و ذات مجھ میں آجا
سوتا سنسار جھلملاتے تارے
اب بھیگ چلی ہے رات مجھ میں آجا

کسی کی بزم طرب میں حیات بٹتی تھی
امیدواروں میں کل موت بھی نظر آئی

غزلوں اور نظموں کے علاوہ فراق نے رباعیوں میں بھی امتیاز حاصل کیا۔ 'روپ' کے نام سے ان کی رباعیوں کا ایک مجموعہ الگ سے شائع ہوا تھا جو بیحد مقبول ہوا۔ ان رباعیوں میں سنسکرت کے شنگھار رس اور ہندی کے ریتی کال کی شاعری کا اثر ہے۔ گھریلو محبت کے ایسے مرقعے اس سے پہلے اردو شاعری میں نہ تھے۔ ان

میں ہندستانی عورت جسم و جمال کی تمام رعنائیوں کے ساتھ اور گھر پریوار تمام لطافتوں کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ عورت کا کنوار پن، بیاہتا بیوی کا سُگھڑاپا، ماں کا پیار دُلار ان رباعیوں میں طرح طرح سے بیان ہوا ہے۔ ان میں ممتا کی کسک بھی ہے اور جسم و جمال کی رنگینیوں سے آباد آنند اور رس بھری کیفیتیں بھی :

دوشیزہ فضا میں لہلہایا ہوا روپ
آئینۂ صبح میں چھلکتا ہوا روپ
یہ نرم نکھار، یہ سجل دھج، یہ سگندھ
رس میں کنوارے پن کے ڈوبا ہوا روپ

ہر جلوے سے اک درس نمو لیتا ہوں
چھلکے ہوئے صد جام و سبو لیتا ہوں
اے جانِ بہار تجھ پہ پڑتی ہے جب آنکھ
سنگیت کی سرحدوں کو چھو لیتا ہوں

آنسو بھرے بھرے وہ نینا رس کے
ساجن کب اے سکھی تھے اپنے بس کے
یہ چاندنی رات یہ برہ کی پیڑا
جس طرح الٹ گئی ہو ناگن ڈس کے

موتی کی کان رس کا ساگر ہے بدن
درپن آکاس کا سراسر ہے بدن
انگڑائی میں راج ہنس تولے ہوئے پر
یا دودھ بھرا مانسرو ور ہے بدن

ڈھلکتا آنچل دمکتے سینے پہ الک
پلکوں کی اوٹ مسکراہٹ کی جھلک
وہ ماتھے کی کہکشاں وہ موتی بھری مانگ
وہ گود میں ننھا سا ہمکتا بالک

ہے بیاہتا پر روپ ابھی کنوارا ہے
ماں ہے پر ادا جو بھی ہے دوشیزہ ہے
وہ مود بھری، مانگ بھری، گود بھری
کنیا ہے، سہاگن ہے، جگت ماتا ہے

فراق نے تنقید میں بھی ایسے نقوش چھوڑے جو برابر ان کی یاد دلاتے رہیں گے۔ 'اندازے' کے مضامین میں انھوں نے کئی کلاسیکی شاعروں کی بازیافت کی اور اپنی تاثراتی تنقید کے ذریعے ان کی قدر سنجی میں اہم کردار ادا کیا۔ 'اردو کی عشقیہ شاعری' پر فراق کی کتاب کلاسیک کا درجہ رکھتی ہے۔ ان کے خطوط کا مجموعہ 'من آنم' پاکستان سے شائع ہوا تھا۔ پاکستان میں ان کے شیدائیوں کا بہت بڑا حلقہ ہے۔ ناصر کاظمی کی زبردست مقبولیت سے جس نئی غزل کو فروغ حاصل ہوا، اس کا سیدھا سچا رشتہ میر تقی میر کی روایت کے واسطے سے فراق سے ہے۔

زبان کے بارے میں فراق کا ایک خاص نظریہ تھا۔ ان کی شاعری نے اپنا رس جس کھڑی بولی کے واسطے سے پراکرتوں کی صدیوں پرانی روایت سے لیا تھا۔ وہ فارسی جانتے تھے اور ان کے یہاں فارسی ترکیبوں کا خاصا استعمال ملتا ہے۔ لیکن وہ کھڑی کے ٹھیٹھ ٹھاٹ اور اردو کے اُس اردو پن پر جان دیتے تھے جو صدیوں کے تہذیبی لین دین اور لسانی اور تاریخی عمل سے وجود میں آیا ہے۔ وہ مصنوعی زبان کے اس لیے خلاف تھے تاکہ ہندی والے اردو کے لسانی تمول اور جمالیاتی حسن کو پہچانیں، ایک خوبصورت ہندستانی زبان کے طور پر اس کی قدر کریں، اور قومی زبان ہندی کی تشکیل میں اس سے مدد لیں۔ ان کا کہنا تھا کہ اردو نے سات سو آٹھ سو

برس کے سماجی، تاریخی عمل میں کھڑی کو نکھارا، بنایا اور سنوارا ہے اور اسے شائستہ و شستہ روپ دیا ہے۔ اس لیے اردو کے روزمرہ اور لسانی اصولوں کی خلاف ورزی خوش مذاقی کے خلاف ہے۔ فراق کی اردو ایسی ہندستانی ہے جو آسانی سے ہندی بھی کہی جاسکتی ہے۔ ان کے لہجے میں ایک ایسی کھنک اور گھلاوٹ ہے کہ بات فوراً دل میں اتر جاتی ہے۔ فراق کے پایے کے شاعر کہیں صدیوں میں پیدا ہوتے ہیں۔ بے شک ایسے منفرد اور باکمال شاعر کے اٹھ جانے سے اردو شاعری کا ایک دور ختم ہوگیا۔ فراق اب ہم میں نہیں لیکن ان کی آواز فضاؤں میں ہمیشہ گونجتی رہے گی۔

O

HaSnain Sialvi

مُلاّ کی شاعری اور مسلکِ انسانیت

آنند نرائن ملا ہمارے عہد کے ان فنکاروں میں سے تھے جن کا ذہن و شعور فکر کے روایتی سانچوں سے بے نیاز ہوکر سوچ سکتا تھا اور جن کی نظر حقائق کو اس طرح سے دیکھنے پر قانع نہیں تھی جس طرح دوسرے انھیں قبول کر لیتے ہیں۔ اُردو تنقید چونکہ طرف داریوں سے بلند ہوکر سخن فہمی کا حق کم ہی ادا کر پاتی ہے، اس لیے کم لوگوں کو احساس ہے کہ ملا نے اپنے عہد کے بہت سے مسلّمات سے گریز کیا، شعری کردار کے بارے میں بنیادی سوال اٹھائے اور شاعری میں اپنی راہ الگ بنائی۔ ان کی شاعری پچاس برس سے بھی زیادہ مدت پر پھیلی ہوئی ہے۔ اس کی سب سے بڑی طاقت حقائق کو اپنی نظر سے دیکھنے اور پرکھنے والا ذہن ہے۔ یہ بات کہ ''میں نے ہمیشہ ہر سوالِ زندگی کا حل خود سوچا ہے ... میرے اشعار ہوں یا فیصلے، میری تقریر ہو یا تحریر، میں نے ان سب پر اپنی انفرادیت کی مہر لگا دی ہے۔ میرا اندازِ بیان میرا ہے، میری فکر میری ہے'' وہی کہہ سکتا ہے جو زندگی کے ہر موڑ پر اپنے ذہن سے سوچنے کا عادی رہا ہو۔ ملا کے نزدیک اس دور کی سب سے بڑی خرابی یہ ہے کہ ''ہم اپنا ذہن دوسروں کے حوالے کر دیتے ہیں'' اور جس نظریے کی اشاعت و تبلیغ بہتر ہوتی ہے اور جس راہ پر دوسروں کو چلتا ہوا دیکھتے ہیں، سر جھکا کر بغیر سمجھے سب اسی پر چلنے لگ جاتے ہیں۔ یہ فکری صلاحیت ہی ملا کو اس 'قدر' کی طرف لے گئی جسے نظامِ اقدار میں بنیادی اہمیت حاصل ہے، یعنی انسانی ہمدردی یا انسانیت کی قدر۔ اس قدر کو ملا نے ایک عقیدے اور ایمان کی شکل دی اور اسے ایسی تخلیقی مرکزیت اور محویت کے ساتھ پیش کیا، نظم میں بھی اور غزل میں بھی، کہ ان کی پوری شاعری آفاقی محبت کے جذبے سے جگمگا اٹھی۔

غزل کو ملا محدود معنی میں نہیں لیتے، ان کا شعری وجدان ذاتی واردات اور

پیکارِ حیات دونوں سے متاثر ہوتا ہے اور اپنے تخلیقی اظہار کا تار و پود دونوں کی ملی جلی کیفیات سے تیار کرتا ہے۔ ان کے یہاں ''شبستان سے میدان تک'' کا احساس بیک وقت ملتا ہے اور دردِ انسانیت کی سماجی حواگی کی بدولت انھوں نے غزل کو نظم کا ارتباط دینے کی کوشش بھی کی ہے:

دیا دردِ انساں کا احساس تجھ کو
کھڑا کر دیا نظم کے پاس تجھ کو

وادیِ نور بنے گی یہی شعلوں کی زمیں
ابھی مٹی کے فرشتے سے میں مایوس نہیں

ہر انقلاب کی سرخی انھیں کے افسانے
حیاتِ دہر کا حاصل ہیں چند دیوانے

بنی نوعِ انسان سے بے پناہ محبت ملا کے شعری مزاج کا بنیادی عنصر ہے۔ ان کے پورے کلام میں اس کی جیسی صاف گونج سنائی دیتی ہے، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ کوئی اختیاری تصور نہیں بلکہ فطری جذبہ ہے جو اپنے اظہار کے لیے بے تاب و بے قرار رہتا ہے۔ انسان اور انسان میں فرق انسانیت کی توہین ہے۔ معمولی انسان کا درد ہی انسانیت کا سچا درد ہے۔ حالی نے عشقیہ شاعری کے ضمن میں کہا تھا: عاشقی کچھ کسی کی ذات نہیں، اسی طرح انسان دوستی کے ضمن میں ملا نے اپنے شعری کردار سے ثابت کردیا کہ انسان دوستی اور انسانی مساوات کا تصور بھی ''کچھ کسی کی ذات نہیں''۔

فلک کے نہ ان ماہ پاروں کو دیکھو
جو مٹی میں ہیں ان ستاروں کو دیکھو
چمن میں یہ کس چال سے چل رہے ہو
نہ پھولوں کو دیکھو نہ خاروں کو دیکھو

ملا کے یہاں شاعری یا طریق فکر کا گہرا تعلق ضمیر کی آواز سے ہے۔ انھوں نے اس بات کی کبھی پروا نہیں کی کہ ان کی راہِ عمل کے بارے میں دوسروں کی رائے کیا ہوگی۔

ان کے قومی خیالات کو بھی اسی روشنی میں دیکھنا چاہیے۔ قومی سطح پر سوچتے ہوئے بھی انھوں نے ہمیشہ وہی کہا جو ان کے جی کو لگا۔ ان کی غزل اس اعتبار سے دلچسپی کا بہت سامان رکھتی ہے کہ پچھلی تقریباً نصف صدی میں ہندوستان کے قومی، سیاسی اور سماجی منظرنامے کے بارے میں ایک آزاد خیال قومی شاعر نے کیا کیا کچھ محسوس کیا اور کس کس طرح اس کا اظہار کیا۔ یہ بات دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے کہ وہ صنف سخن جسے ملا نے ''اردو زبان کے ہاتھ میں زندگی کی لکیر'' کہا ہے اس کے مشرب اور تہذیب کا احترام کرتے ہوئے انھوں نے غزل میں کیا وہ سب کچھ نہیں کہا جس کے لیے دوسرے شعرا نظم کا قالب اختیار کرنے پر مجبور ہوتے ہیں۔ غزل کو نظم کے ہم دوش کرنے میں اشارہ اس بات کی طرف بھی تھا، تاہم اس وقت ذکر پیرایۂ بیان کا نہیں، اس جرأت و بے باکی اور انصاف پسندی وحق گوئی کا ہے جس سے ملا ہمیشہ اپنی رائے کا اظہار کرتے رہے ہیں۔ سیاسی اور سماجی حقائق کی طرف اشارے تو اس دور کے نئے پرانے تقریباً سبھی غزل لکھنے والوں کے یہاں مل جائیں گے لیکن ذہنی رویے کی یہ استقامت اور رائے کی یہ اصابت کسی دوسری جگہ 'کیا باعتبار کیفیت اور کیا باعتبار کمیت' مشکل ہی سے ملے گی۔

الگ الگ سے اُفق پر ہیں چھوٹے چھوٹے غبار
یہ کارواں کو مرے کیا ہوا خدا جانے

انتظارِ فصلِ گل میں کھو چکے آنکھوں کا نور
اور بہارِ باغ لیتی ہی نہیں آنے کا نام

میں نالہ بہ لب اجڑے نشیمن پہ نہیں ہوں
دیکھی نہیں جاتی ہے گلستاں کی تباہی

اس گلستاں کی خیر ہو یارب
کیاری کیاری کا ہے الگ پرچم

میکدے کے خلاف ہیں دونوں
زندہ باد اتحادِ دیر و حرم

تنظیمِ چمن کے عزم وہ سب، وہ قول وہ پیماں بھول گئے
ہر سو وہ ہراس و دہشت ہے اپنوں کو بھی انساں بھول گئے

روشنی کا لے کر نام لڑ رہے ہیں آپس میں
اس طرف بھی کچھ سائے اس طرف بھی کچھ سائے

ستم اکثر بہ عنوان کرم ایجاد ہوتا ہے
چمن میں باغباں کے بھیس میں صیّاد ہوتا ہے

دورِ ظلمت تو ہے، دیے لیکن
جل رہے ہیں کہیں کہیں پہ ابھی

رنگِ طوفاں سے میں نہیں مایوس
ہے یقیں موجِ تہہ نشیں پہ ابھی

ملا کی ایک حیثیت اردو کے مجاہد کی بھی ہے۔ اردو ان کے نزدیک صرف وسیلۂ اظہار یا زبان ہی نہیں ہے، بلکہ ہندوستان کی جمالیاتی روح کی تڑپ اور اس کی ممزوج ثقافت کی مظہر بھی ہے۔ کئی دہوں سے اردو تحریک اور ملا دو الگ الگ نام نہیں رہے۔ جس جرأت، بے باکی اور دلیل کی مضبوطی سے ملا اردو کے مقدمے کو پیش کرتے رہے ہیں، انھیں کا حصہ ہے۔ یہ بات کہ ''میں اپنا مذہب چھوڑ سکتا ہوں، اپنی زبان کو نہیں چھوڑ سکتا'' ہر شخص نہیں کہہ سکتا۔ ملا کی غزل چونکہ ان کے عقائد میں پیوست ہے، اردو سے یہ قلبی لگاؤ غزل کے پردے سے کہیں کہیں جھانکنے لگتا ہے:

لبِ مادر نے ملا لوریاں جس میں سنائی تھیں
وہ دن آیا ہے اب اس کو بھی غیروں کی زباں سمجھو

بزمِ ادبِ ہند کے ہر گل میں ہے خوشبو
ملاؔ گلِ اُردو کی مہک اور ہی کچھ ہے

ملاؔ بنا دیا ہے اسے بھی محاذِ جنگ
اک صلح کا پیام تھی اُردو زباں کبھی

ملا نے ایک جگہ کہا ہے ''شاعر کی دو مائیں ہوتی ہیں۔ ایک اس کا اپنا دور، دوسری آنے والی نسلیں۔ شاعر کی اصل ماں اس کی دوسری ماں ہی ہوتی ہے کیونکہ یہی اس کو زندۂ جاوید بناتی ہے''۔ ملا کے اپنے دور نے تو ان کو اپنایا ہے اور امتیازی مقام دیا ہے، آئندہ بھی امید ہے کہ ان کی شاعری یاد رکھی جائے گی۔ ان کے جمالیاتی اظہار میں انسان کو جو مرکزیت حاصل ہے، اس کے مصائب اور اس کے مسائل کا جو عرفان ہے، رسمیات سے بغاوت کی جو آرزو ہے، حقیقت کی جو بے لاگ ترجمانی ہے، زندگی کے دھوپ چھاؤں، دکھ سکھ، جبر و اختیار اور نیکی و بدی کے گھٹتے بڑھتے دائروں کو سمجھنے اور پرکھنے کا جو جذبہ ہے، اپنی زبان سے جو محبت ہے، سماجی اور قومی زندگی کی محرومیوں اور کوتاہیوں پر جرأت مندانہ موقف اختیار کرنے اور کلمۂ حق کو بے باکانہ لب اظہار تک لانے کا جو حوصلہ ہے، کون دوسری ماں ہے جو ایسی شاعری کی قدر نہ پہچانے گی اور اس کو عزیز نہ رکھے گی۔ ملا نے اپنی شاعری میں جو بنیادی سوال اُٹھائے ہیں، ان کے جواب دینے کی بھی کوشش کی ہے۔ ایک ایسے دور میں جب نظریاتی ادعائیت سے حسن کے معیار طے پانے لگے تھے، ملا کا اپنی فکر، اپنی نظر اور اپنی راہ پر اصرار کرنا اور جرأت و بے باکی سے اظہار خیال کرتے رہنا ایسی دولت ہے جسے آنے والی نسلیں کبھی ہاتھ سے نہ جانے دیں گی، کیونکہ شاعری میں روشنی اور عظمت اپنے ذہن سے سوچنے اور ضمیر کی آواز سننے ہی سے آتی ہے، اور ملا نے اسی کی راہ دکھائی ہے:

کی مصلحتِ وقت سے اس نے نہ کبھی صلح
ملاؔ کے سے دو چار ہی دیوانے ملیں گے

○

کالی داس گپتا رضا

تم جیسے گئے ایسے تو جاتا نہیں کوئی

افسوس! جو بادہ کش تھے پرانے وہ اٹھتے جاتے ہیں۔ کالی داس گپتا رضا کے اچانک انتقال کی خبر جس نے بھی سنی سکتے میں آ گیا۔ وہ پوری طرح چاق و چوبند تھے۔ شب و روز کام میں ڈوبے ہوئے تھے۔ غالبیات میں انھوں نے ایک کے بعد ایک کتابوں کا جو تانتا باندھ دیا اور جو نام پیدا کیا وہ کسی کے لیے بھی باعث فخر ہوسکتا ہے۔ غالب شناسی سے گہری علمی کمِٹ منٹ کی وجہ سے ہندوستان پاکستان دونوں ملکوں میں وہ بہت احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ جناب جمیل الدین عالی اور جناب مشفق خواجہ نے انجمن ترقی اردو پاکستان کی جانب سے ان کو کھلی پیش کش کی تھی کہ غالب پر وہ جو کچھ بھی لکھیں گے انجمن اسے چھاپے گی۔ غلام رسول مہر، امتیاز علی عرشی، قاضی عبد الودود اور مالک رام کے بعد کالی داس گپتا رضا غالبیات کا سب سے معتبر نام سمجھے جاتے تھے۔ وہ شاعر بھی تھے اور محقق بھی، ان کے شعری مجموعوں کی تعداد ایک درجن سے کم نہیں۔ تحقیق اگر چہ توجہ تخلیق ہی پر کرتی ہے اور سارا معاملہ شعر و ادب ہی کا ہے، تاہم تخلیق میں تو ایک مصرعے سے بھی مغفرت ہوسکتی ہے لیکن علمی کام میں عمریں کھپ جاتی ہیں جب کہیں جا کر پایۂ اعتبار حاصل ہوتا ہے۔ کالی داس گپتا رضا ہر چند کہ پچاس، ساٹھ کتابوں کے مصنف و مولف تھے، علمی دنیا میں انھیں وقار و اعتبار ساٹھ برس کی عمر کے بعد حاصل ہونا شروع ہوا یعنی 1988 میں جب انھوں نے اپنی عمر بھر کی تحقیقات علمیہ پر مبنی 'دیوان غالب کامل' شائع کیا۔ اگلے سال ہی 1989 میں انھیں غالب انسٹی ٹیوٹ کا غالب ایوارڈ دیا گیا۔ مہاراشٹر اردو اکیڈمی کا سراج اورنگ آبادی ایوارڈ 1997 میں ملا۔ دہلی اردو اکیڈمی کا بہادر شاہ

ظفر ایوارڈ (1996) اور ابھی چند برس پہلے 1999 میں دوحہ (قطر) کا عالمی فروغ اردو ادب ایوارڈ میری تجویز پر دیے گئے۔ یہ حقیقت ہے کہ ساٹھ ستر برس کی سعی و جستجو کے بعد اب کہیں ان کی زندگی میں بار آنے لگا تھا اور ان کی قدر افزائی ہونے لگی تھی کہ اچانک بلاوا آ گیا۔ ان کا پدم شری ہونا برحق تھا اور مارچ 25، 2001 کو وہ راشٹر پتی بھون اپنا ایوارڈ لینے جانے والے تھے۔ اشوک ہوٹل میں قیام تھا۔ وہیں صبح کو ناشتہ کے بعد سینے کے پچھلی طرف شدید درد اٹھا۔ چونکہ کوئی عارضہ تھا ہی نہیں، کسی کا خیال قلب کی طرف نہیں گیا۔ ہومیوپیتھی کا علاج خود کرتے تھے دوا لی جو بے اثر گئی۔ اشوک ہوٹل کے ڈاکٹر کو بلایا گیا۔ اس نے انجائنا تشخیص کیا۔ اپنی دوا پر بھروسا بھی عجیب چیز ہے، دوسری دوا جمنا پار اپنے بڑے بھائی کے یہاں سے منگوائی۔ اسی دوران درد نے مزید شدت اختیار کی تو شام تک اسکارٹس اسپتال لے جائے گئے۔ وہاں معائنہ کی کارروائی مکمل کرتے کرتے رات ہوگئی۔ اسی دوران پے بہ پے قلب پر حملہ ہوا۔ نصف شب کے بعد ہنگامی آپریشن کی تیاری کی جارہی تھی کہ عالم بے ہوشی میں جان، جان آفریں کے سپرد کردی۔ یوں غالبیات کے افق پر ایک روشن ستارہ ٹوٹا اور یاد رفتگاں کے غبار میں ہمیشہ کے لیے گم ہوگیا۔

رہنے کو سدا دہر میں آتا نہیں کوئی
تم جیسے گئے ایسے تو جاتا نہیں کوئی

کالی داس گپتا رضا سے میرے روابط بہت دیر میں پیدا ہوئے۔ یوں شناسائی تو اُن سے تقریباً پینتالیس برس سے تھی۔ جس زمانے میں میں دہلی یونیورسٹی میں ڈاکٹریٹ کررہا تھا کالی داس گپتا رضا مشرقی افریقہ میں تھے۔ اُن کا تعلق پنجاب کے ایک اگروال گھرانے سے تھا (پیدائش 25 اگست 1925، مکند پور، تحصیل نواں شہر، ضلع جالندھر)۔ ادیب فاضل، منشی فاضل کرکے مشرقی افریقہ چلے گئے تھے جہاں اُن کے اقربا کاروبار کرتے تھے۔ سینئر کیمبرج کا امتحان انھوں نے یہیں سے دیا، وکالت کا ارادہ تھا لیکن اُسے ادھورا چھوڑ دیا۔ اردو کا چسکا پنجاب ہی سے اپنی جان کے ساتھ لگا لائے تھے، جوش ملسیانی کے شاگرد تھے جن کا شمار حلقۂ داغ کے نامی گرامی اساتذہ میں ہوتا تھا۔ شاعری گھٹی میں پڑی ہو تو پھر چھٹتی نہیں ہے منھ سے یہ

کافر لگی ہوئی۔ پانچویں دہائی کے آخری برسوں کا زمانہ تھا کہ مشرقی افریقہ سے ان کی دو انگریزی کتابیں آئیں۔ میں دہلی یونیورسٹی آتے جاتے ہوئے اولڈ سکریٹریٹ میں گاہے ماہے 'آجکل' کے دفتر میں رُکا کرتا تھا۔ جوش ملیح آبادی پاکستان جاچکے تھے۔ عرش ملسیانی ان کی مسند پر متمکن تھے۔ انھیں کی میز پر رضا صاحب کی کتابوں کو دیکھنے کا اتفاق ہوا۔ ایک اور کتاب 'ہندستانی مشرقی افریقہ میں' بھی اسی زمانے میں منظرِ عام پر آئی۔ یوں کالی داس گپتا رضا علم و ادب کی دنیا میں داخل ہوئے تھے۔

کچھ مدت کے بعد انھوں نے مشرقی افریقہ کو خیر باد کہا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب بہت سے ہندستانیوں نے وہاں کی سکونت ترک کی، کچھ لندن کی طرف نکل گئے، کچھ ہندستان کے اطراف میں پھیل گئے۔ کالی داس گپتا رضا بمبئ آکر جم گئے۔ شروع میں شعری مجموعوں نے زور باندھا۔ ایک دو بار میری ان کی ملاقات مالک رام کے یہاں ہوئی۔ پھر کبھی کبھار ان کے خط آنے لگے۔ دہلی کے افسانہ نگار بلراج ورما اور شکتی ورما ان دنوں 'تناظر' نکالا کرتے تھے۔ اُس زمانے میں کالی داس گپتا رضا کی متعدد علمی و تحقیقی تصانیف شائع ہوچکی تھی۔ اُن کی رباعیوں کا مجموعہ 'شعاعِ جاوید' ادارۂ تناظر سے زیرِ اشاعت تھا۔ رضا صاحب کی خواہش تھی کہ کتاب میرے مقدمے کے ساتھ شائع ہو۔ بلراج ورما کے تقاضے اپنی جگہ، ڈاکٹر گیان چند جین نے بھی اصرار کیا تو میں نے رباعیاں پڑھیں، اچھی لگیں۔ ان کے علمی کام سے شناسائی تو تھی ہی شاعری کا سکہ بھی چل گیا۔ لیکن سچی بات یہ ہے کہ جو لوگ علمی، تنقیدی، تحقیقی میدان میں نام پیدا کرلیتے ہیں اور جن کا اصل میلان علمی کام کی طرف ہوتا ہے، وہ لاکھ قادرالکلام ہوں یا عروض و بدیع و بیان کے ماہر ہوں اُن کی شاعری کی طرف کوئی آنکھ اُٹھا کر بھی نہیں دیکھتا۔ اس کی مثالیں ایک نہیں کئی ہیں۔ ہرچند کہ بہت سے علما کو ہمیشہ یہ زعم رہا ہے کہ وہ جید شاعر ہیں لیکن زمانے نے اُن کی شاعری کو ہمیشہ واجبی ہی سمجھا۔ کالی داس گپتا رضا اس کلیے سے مستثنا نہیں تھے۔

کالی داس گپتا رضا کا اصل کارنامہ غالبیات اور متعلقاتِ غالب ہے۔ یوں تو انھوں نے اپنے استاد جوش ملسیانی کا بھی حق ادا کیا، اُن کے منشورات و مکتوبات کو بھی چھاپا، انتخابِ کلام بھی اور اُن کے کتابچے 'اقبال کی خامیاں' کو بھی اپنے

مقدمے کے ساتھ ازسرِنو شائع کیا، نیز کلیاتِ چکبست اور باقیاتِ چکبست پر بھی توجہ کی۔ انھوں نے داغ و فراق پر بھی خاصا کام کیا، اور اس وقت وہ قومی اردو کونسل کے لیے کلیاتِ فراق کو کئی جلدوں میں مرتب کررہے تھے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ غالبیات پر انھوں نے جو کام کیا، اعلیٰ درجے کی جو کتابیں شائع کیں اور زندگی بھر کی انتھک محنت اور تلاش و جستجو سے انھوں نے غالبیات کا جو نادر خزینہ اپنے ذاتی ذخیرے کے طور پر جمع کیا، اس کی وجہ سے اُن کا نام اردو کے صفِ اوّل کے محققوں میں ہمیشہ احترام سے لیا جائے گا۔ غالب پر انھوں نے کم و بیش اٹھارہ کتابیں شائع کیں جن میں دیوانِ غالب کی اُن اشاعتوں کے عکسی ایڈیشن بھی ہیں جو غالب کی زندگی میں منظرِ عام پر آئے تھے لیکن اُن کا سب سے بڑا کارنامہ 'دیوانِ غالب کامل' کی اشاعت ہے جس میں انھوں نے امتیاز علی خاں عرشی کے کام کو آگے بڑھاتے ہوئے غالب کے اردو کلام کو تمام و کمال تاریخی ترتیب سے مرتب کردیا ہے۔ غالب کے متداول دیوان میں تقریباً اٹھارہ سو اشعار ہیں۔ نسخۂ رضا میں نسخۂ بھوپال قدیم، نسخۂ حمیدیہ، نسخۂ شیرانی، گُلِ رعنا اور دوسرے تمام اہم قلمی نسخوں نیز غالب کی زندگی میں چھپے دیوانِ غالب کے پانچوں ایڈیشنوں کو ملاکر غالب کے اردو اشعار کی تعداد چار ہزار دو سو چھبیس تک پہنچا دی ہے۔ نسخۂ رضا کی مدد سے حتمی طور پر معلوم ہوجاتا ہے کہ غالب کا کون سا شعر کس زمانے میں کہا گیا اور اس کی مدد سے غالب کے بارے میں بہت سی غلط فہمیوں کا ازالہ ہوجاتا ہے اور بہت سے من گھڑت قصّوں اور افسانہ و افسوں کا بھی جو غالب کے شارحین اور ناقدین نے اپنی سہولت کے لیے تراش لیے تھے۔ غالبیات کی دنیا میں یہ اس نوع کا کام ہے جس سے اس راہ میں قدم رکھنے والا کوئی بھی شخص صرفِ نظر نہ کرسکے گا۔

جامعہ ملیہ کے ہندو پاک اردو افسانہ سمینار کے بعد اپریل 1980 میں جب میں انتظار حسین کے ساتھ بمبئی کے سفر پر نکلا تھا، کالی داس گپتا رضا کے گھر پر بھی دعوت کا پروگرام تھا۔ انتظار حسین نے ملتے ہی کہا ''ویسے تو کالی داس میں گپتا بھی زائد ہے مگر رضا آپ کس خوشی میں ہیں؟'' کالی داس نے جواب میں اپنے نوحوں اور سلاموں کا مجموعہ ''شعورِ غم'' اُن کے ہاتھ میں تھما دیا! علمیت کے ساتھ ساتھ وہ

رواداری، تہذیب، انسانیت و شرافت کا بھی مرقع تھے، ایک سچے کھرے انسان، غم گساری، دردمندی، صدق و صفا، اخلاق و انکسار کا پیکرِ جمیل۔ پچھلے دنوں ایک کے بعد ایک کیسی کیسی شخصیات ہمارے بیچ سے اُٹھ گئیں، علی سردار جعفری، مجروح سلطانپوری اور اب کالی داس گپتا رضا۔ اردو اپنے تمول کے باوجود پہلے ہی غریب ہے، ان ہستیوں کے اُٹھ جانے کے بعد اب غریب تر ہے۔ اب تو قد بھی چھوٹے ہوگئے ہیں، شخصیتیں اس سے بھی چھوٹی۔ کیا کیا جاسکتا ہے، آنے والوں پر کیا ذمہ داری ہے کوئی تو سوچتا ہوگا۔ دیکھیے رضا نے انسان کی کیا تصویر پیش کی ہے:

دو لمحے کی روشنی میں ڈھل جاؤں گا
شدّت کی تپش ہوگی پگھل جاؤں گا
روشن نہ کوئی شمع کہیں کر دینا
ہر رنگ میں، میں آپ ہوں، جل جاؤں گا

○

علی سردار جعفری: ترقی پسندی کے تاج کا نگینہ

علی سردار جعفری (20 نومبر 1913 — یکم اگست 2000) ترقی پسندوں کے سب سے بڑے قافلہ سالار تھے، سید سجاد ظہیر، ملک راج آنند، فیض احمد فیض، احتشام حسین اور مخدوم محی الدین کی صحبتوں کا فیض اٹھائے ہوئے۔ ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس جو اپریل 1935 میں لکھنؤ میں ہوئی تھی، اور جس کا افتتاح پریم چند نے کیا تھا، اس کی دستاویزی تصویر میں علی سردار جعفری ایک طرف کو موجود ہیں۔ شروع میں تخلص 'حزیں' تھا۔ آزادی کے بعد انھوں نے ترقی پسند ادب پر اپنی جامع کتاب لکھنے کے بعد ترقی پسندی کی نظریاتی باگ ڈور عملاً اپنے ہاتھ میں لے لی۔ اس کتاب کے پہلے دو باب بنیادی نوعیت کے ہیں جن میں انھوں نے کاڈویل اور پھر پریم چند اور جوش سے بحث کی ہے۔ ان کے بنیادی نظریاتی تصور، انقلابی رومانیت کی تشکیل انھیں بنیادوں پر ہوئی تھی۔ جوش ان کے ہیرو تھے۔ ان کی شاعری میں جو براہ راست خطاب کا میلان ہے وہ کسی حد تک جوش کی دین ہے۔ شاعری، خطابت اور نثر تینوں میں انھوں نے اپنا لوہا منوایا۔ فعال شخصیت کا اثر یوں بھی زیادہ ہوتا ہے۔ میں نے انھیں ہمیشہ نعل در آتش دیکھا، تخلیقی، سماجی، سیاسی تینوں سطحوں پر وہ برابر سرگرم رہے۔

تاریخی اعتبار سے کتنے نشیب و فراز آئے، ان کے کمٹ منٹ میں کمی نہیں آئی۔ ان کی شاعری کی امتیازی اقدار انسان دوستی، حریت پسندی اور وطن پرستی ہیں۔ ان کا ذہنی سفر سامراج کے خلاف للکار سے شروع ہوا۔ انھوں نے قید و بند کی صعوبتیں بھی جھیلیں۔ عوام کے دکھ درد کی ترجمانی، کچلے دبے انسانوں کی حمایت اور سماجی انصاف پسندی کے لیے انھوں نے ہمیشہ آواز بلند کی۔ ہندوستان کی رنگارنگ تہذیب کے وہ دلدادہ تھے، اردو معاشرے کے کمزور ہو جانے کا انھیں دکھ تھا۔

فرقہ واریت اور تشدد کی انھوں نے ہمیشہ مذمت کی اور امن و آشتی کے لیے برابر آواز اٹھاتے رہے۔ ترقی پسندی کا ایک رخ یہ بھی تھا کہ اس نے ہندوستان کے عوام سے رشتہ جوڑا جس سے اردو کی مقبولیت میں شدید اضافہ ہوا، اور اردو جو پہلے سے تحریکِ آزادی کی نقیب تھی، بعد میں اور بھی زور شور سے اس میں شریک ہوئی۔ اس زمانے میں اردو ادیبوں اور شاعروں کی حیثیت ہندستانی ادب میں ہراول دستے کی تھی۔ بائیں بازو کا نقیب ہونے کی وجہ سے اردو شاعروں نے ہندی اور دوسری زبانوں کے ادیبوں سے رشتے استوار کیے۔ سماجی مسائل پر سب میں اتفاق تھا۔ علی سردار جعفری ذاتی طور پر ہندی والوں میں خاصے مقبول رہے۔ یہ ہم آہنگی اور یگانگت اردو کی بڑی طاقت تھی جو بعد کے زمانے میں ویسی نہیں رہی۔ غالباً اسی رفاقت کے پیش نظر علی سردار جعفری نے اردو کے سب سے بڑے شاعر غالب کو ہندی والوں کے سامنے رکھنا چاہا۔ انھوں نے دیوانِ غالب کا ڈی لکس ایڈیشن بڑے سائز میں اردو اور دیوناگری دونوں رسم الخط میں اپنے نہایت عمدہ مقدمے کے ساتھ شائع کیا۔ اس کے لیے روپیہ انھوں نے پنجاب نیشنل بینک کے لالہ یوگ راج سے حاصل کیا جو غالب اور اردو دونوں کے عاشق تھے۔ اس ایڈیشن کو ہاتھوں ہاتھ لیا گیا اور ہندی والوں میں غالب کی مقبولیت میں تو اضافہ ہوا ہی، علی سردار جعفری کی تنقیدی نظر کی بھی دھاک بیٹھ گئی۔

علی سردار جعفری البیلے انسان تھے۔ ان کی شخصیت میں ایک خاص طرح کی دلنوازی اور کشش تھی جو ان کی مقبولیت میں اضافے کا باعث تھی۔

ہندوستان کا بڑے سے بڑا ادبی ایوارڈ ان کو حاصل ہوا۔ غالباً پدم شری کا اعزاز انھیں اندرا گاندھی کے زمانے میں ملا تھا۔ ہندوستان کا سب سے بڑا ادبی اعزاز بھارتیہ گیان پیٹھ ابھی انھیں دو برس پہلے حاصل ہوا۔ اس سے قبل سوویت لینڈ نہرو ایوارڈ، غالب ایوارڈ، سنت گیانیشور ایوارڈ اور مختلف اردو اکیڈمیوں کے بیسیوں اعزازات انھیں حاصل ہوئے۔ میرا خیال ہے کہ ترقی پسندوں میں جیسی تنقیدی نظر علی سردار جعفری کی تھی ویسی کسی کی نہیں۔ میر تقی میر، میرابائی اور کبیر کے انتخابات بھی انھوں نے اردو اور ہندی دونوں زبانوں میں اپنے مقدمات کے ساتھ شائع

کیے۔ بعد میں ان کے یہ مضامین ''پیغمبران سخن'' نام کی کتاب میں شائع ہوئے۔ غالب، حافظ، رومی اور اقبال کے وہ عاشق تھے۔ اساتذہ کا بیشتر کلام ان کو حفظ تھا۔ ''ترقی پسند ادب'' میں انھوں نے جن لوگوں کو اچھے لفظوں میں یاد نہیں کیا، ان میں اقبال اور قرۃ العین حیدر بھی تھے۔ بعد میں ان کی رائے میں تبدیلی آئی اور انھوں نے 'اقبال شناسی' شائع کی اور اقبال صدی منانے میں بھی پیش پیش رہے۔ نظریاتی طور پر جس طرح ان کی پسند و ناپسند میں تبدیلیاں آتی رہیں اس پر کچھ لوگوں کو اعتراض تھا، لیکن یہ تبدیلیاں ان کے ذہنی سفر کا نتیجہ بھی تھیں۔ غالی ترقی پسندوں نے ان پر سمجھوتہ بازی کا الزام بھی لگایا۔ سیاست میں تو یہ ہوتا ہی ہے۔ ''نومبر میرا گہوارہ'' میں انھوں نے اپنے معترضین اور حاسدوں کو جواب بھی دیا ہے۔ ان کی شاعری کی ایک بڑی خوبی ان کی خوبصورت پیکر تراشی ہے جو شروع کی نظموں سے لے کر آخر تک ملتی ہے۔ لگتا ہے کہ اپنے اظہار کی اس قوت کا جتنا فائدہ وہ اٹھا سکتے تھے اپنی مصروفیات کی وجہ سے انھوں نے نہیں اٹھایا۔ 'پتھر کی دیوار' میں شامل نظم ''نیند'' اس اعتبار سے بے مثل ہے۔ جیل کی سلاخوں کا منظر ہے اور رات کی کیفیت:

نیلگوں جواں سینہ
نیلگوں جواں باہیں
مخملیں اندھیرے کا
پیرہن لرزتا ہے
وقت کی سیہ زلفیں
خامشی کے شانوں پر
خم بہ خم مہکتی ہیں
رات خوبصورت ہے
نیند کیوں نہیں آتی!

ویسے ان کے ادبی سفر کا آغاز افسانوں کے ایک مجموعہ 'منزل' سے ہوا جو 1938 میں شائع ہوا۔ پہلا مجموعۂ کلام 'پرواز' کے نام سے ۱۹۴۳ء میں آیا۔ اس کے بعد 'نئی دنیا کو سلام' (1948)، 'خون کی لکیر' (1949)، 'ایشیا جاگ اٹھا' (1951) اور 'پتھر کی دیوار'

(1953) شائع ہوئے۔ 'پتھر کی دیوار' سے ان کی شہرت میں بے حد اضافہ ہوا۔ بعد میں 'ایک خواب اور'، 'پیراہن شرر' اور 'لہو پکارتا ہے' تین مجموعے شائع ہوئے۔ 1978 کے بعد کی بہت سی نظمیں ہنوز کسی مجموعے میں مرتب نہیں ہوئی ہیں اگرچہ صہبا لکھنوی نے کراچی سے افکار کا جو علی سردار جعفری نمبر شائع کیا تھا اس میں بعض چیزیں شامل ہیں۔

ادھر ہند پاک دوستی کے حوالے سے ساتویں دہائی میں علی سردار جعفری نے جو نظمیں لکھی تھیں ان کی بازگشت ابھی دو برس پہلے سنی گئی جب ہندوستان کے وزیراعظم اٹل بہاری باجپئی امن پیش کش کے لیے لاہور گئے اور یہ نظم 'سرحد' کے نام سے بار بار چھپی اور پڑھی گئی:

اسی سرحد پہ کل ڈوبا تھا سورج ہو کے دو ٹکڑے
اسی سرحد پہ کل زخمی ہوئی تھی صبح آزادی
یہ سرحد جو لہو پیتی ہے اور شعلے اگلتی ہے
ہماری خاک کے سینے پہ ناگن بن کے چلتی ہے
سجا کر جنگ کے ہتھیار میداں میں نکلتی ہے
میں اس سرحد پہ کب سے منتظر ہوں صبح فردا کا

ہند پاک دوستی کے نام پر ان کی کئی نظمیں ہیں۔ ان میں رومانیت کا وفور ہے، لیکن ان کے بعض مصرعے تاریخی نوعیت کے ہیں اور اس قدر خوبصورت ہیں کہ زبانوں پر چڑھ گئے ہیں:

ہمارے پاس ہے کیا درد مشترک کے سوا
مزا تو جب تھا کہ مل کر علاج جاں کرتے
خود اپنے ہاتھ سے تعمیرِ گلستاں کرتے
ہمارے درد میں تم اور تمھارے درد میں ہم
شریک ہوتے تو پھر جشن آشیاں کرتے

تم آؤ گلشن لاہور سے چمن بردوش
ہم آئیں صبح بنارس کی روشنی لے کر
ہمالیہ کی ہواؤں کی تازگی لے کر
پھر اس کے بعد یہ پوچھیں کہ کون دشمن ہے

....

گفتگو بند نہ ہو

بات سے بات چلے
صبح تک شام ملاقات چلے
سر پہ ہنستی ہوئی یہ تاروں بھری رات چلے

لیکن حقیقت یہ ہے کہ بعد کی نظموں میں جو شعری مرتبہ ''آبلہ پا'' یا ''نومبر میرا گہوارہ'' کا ہے وہ دوسری نظموں کا نہیں۔ بالخصوص ''نومبر میرا گہوارہ'' میں سوانحی حوالے، وسیع انسانی، سماجی و قومی تناظر میں آئے ہیں۔ ان کی وجہ سے نظم کی مقبولیت میں اضافہ ہوا ہے۔ علی سردار جعفری کی اولین دور کی نظموں میں ''پتھر کی دیوار'' کے کچھ حصے، نیز ''پیراہن شرر'' اور ''اودھ کی خاک حسیں'' بھی عمدہ نظمیں ہیں۔ ان کے ساتھ ساتھ میں ''میرا سفر'' کو بھی اہمیت دوں گا۔ یہ نظمیں اردو کے شعری سرمائے میں علی سردار جعفری کی یاد دلاتی رہیں گی۔ بالخصوص ''میرا سفر'' جو رومی کے مصرع ''ہمچو سبزہ بارہا روئیدہ ایم'' سے متاثر ہو کر لکھی گئی ہے، زندگی کے اس لامختتم CONTINUUM تسلسل یا CYCLIC تصور کو پیش کرتی ہے جس میں ہندستانی روح کی تڑپ موجود ہے:

پھر اک دن ایسا آئے گا
آنکھوں کے دیے بجھ جائیں گے
ہاتھوں کے کنول کمھلائیں گے
اور برگِ زباں سے نطق و صدا
کی ہر تتلی اڑ جائے گی
لیکن میں یہاں پھر آؤں گا

بچوں کے دہن سے بولوں گا
چڑیوں کی زباں سے گاؤں گا
دھرتی کی سنہری سب ندیاں
آکاش کی نیلی سب جھیلیں
ہستی سے مری بھر جائیں گی
اور سارا زمانہ دیکھے گا
ہر قصہ مرا افسانہ ہے
ہر عاشق ہے سردار یہاں
ہر معشوقہ سلطانہ ہے

آخری حصہ نہایت پر اثر ہے:

میں ایک گریزاں لمحہ ہوں
ایام کے افسوں خانے میں
میں ایک تڑپتا قطرہ ہوں
مصروف سفر جو رہتا ہے
ماضی کی صراحی کے دل میں
مستقبل کے پیمانے میں
میں سوتا ہوں اور جاگتا ہوں
اور جاگ کے پھر سو جاتا ہوں
صدیوں کا پرانا کھیل ہوں میں
میں مر کے امر ہو جاتا ہوں

مزے کی بات ہے کہ یہ جوانی کی نظموں میں ہے جو 1956 کے لگ بھگ شائع ہوئی اور بعد میں ہمیشہ کے لیے ان کی پُر حوصلہ طبیعت کا تخلیقی نشان بن گئی۔

علی سردار جعفری کی شاعری میں زندگی کا یہ اثبات اور زندگی کے تسلسل پر یہ ایقان اور اعلیٰ انسانی قدروں پر ان کا ایمان ایسی میراث ہے جس کی وجہ سے تاریخ کے صفحات پر ان کا نام روشن رہے گا۔

کئی بار ہندوستان سے باہر کے سفر میں علی سردار جعفری کا اور میرا ساتھ رہا۔ دہلی بھی جب جب آتے تو فون ضرور کرتے اور ملنے کا وقت طے کرتے۔ کینیڈا کے ایک سفر میں فیض اور سردار جعفری دونوں تھے، سلطانہ بیگم بھی تھیں اور کئی دنوں تک قیام ٹورانٹو میں بیدار بخت کے یہاں رہا۔ روز شام کو محفل جمتی اور رات گئے تک گفتگو رہتی۔ ایک دو بار پاکستان میں بھی ساتھ ہوا۔ کراچی پریس کلب کے ایک جلسے میں مقامی شعرا نے خاصا وقت خراب کیا۔ بعد میں پوچھا گیا کہ ان شعرا کے کلام کے بارے میں رائے کیا ہے۔ سردار جعفری نے کہا ''ہندوستان پاکستان کے تعلقات ویسے ہی کشیدہ ہیں، میں رائے دے کر انھیں مزید خراب کرنا نہیں چاہتا''۔

شخص اٹھ جاتا ہے صرف یادیں اور کام باقی رہ جاتا ہے۔ ادھر وہ ایک مدت سے علیل تھے۔ وہ شخص جس کی آواز دہلی کی ادبی محفلوں میں اکثر گونجا کرتی تھی، مہینوں سے خاموش تھا۔ شیلا گجرال صاحبہ نے بمبئی سے واپس آنے کے بعد فون پر بتایا کہ پہچان اور یادداشت جاتی رہی تھی۔ انھوں نے فیکس پر اپنے تاثرات بھجوائے جو ناگری سے اردو کرا کے میں نے اخبارات کو بھجوا دیے۔ دہلی کا آخری جلسہ جس میں وہ شریک ہوئے ان کی نظموں کے انگریزی ترجموں پر مبنی کتاب کی ریلیز کا تھا جنھیں بیدار بخت نے ترجمہ کیا تھا۔ گجرال صاحب موجود تھے۔ اظہار خیال کے لیے مجھ سے کہا گیا۔ کتاب سٹرلنگ نے شائع کی تھی۔ مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ سے سردار جعفری کی آخری کتاب ''سرمایۂ سخن'' زیر اشاعت ہے، یہ غالباً وہ کام ہے جو انھوں نے نہرو فیلوشپ کے زمانے میں کیا تھا۔ اس کے علاوہ 1978 کے بعد کی نظموں کا مجموعہ بھی آنا چاہیے اور کلیاتِ نظم کی اشاعت بھی ضروری ہے۔ علی سردار جعفری ہمارے ان شاعروں اور ادیبوں میں سے تھے جن کی وجہ سے اردو کا سر ہندوستان کی ادبی محفلوں میں اونچا تھا۔ ان کے اٹھ جانے سے جو خلا پیدا ہوا ہے وہ آسانی سے پُر نہ ہوگا۔

○

ترقی پسند غزل کا میر تقی میر

افسوس مجروح سلطانپوری کے اٹھ جانے سے ترقی پسند غزل کا میر تقی میر رخصت ہوگیا۔ قبول عام اور لطف سخن کو خدا داد کہا گیا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ بہت کچھ صلاحیت، تربیت اور ذاتی محنت و کوشش پر منحصر ہے۔ مجروح سلطانپوری کا کمال یہ تھا کہ فارسی اور اردو شاعری کی غزلیہ روایت کی روح کو انہوں نے جذب کر لیا تھا اور ان کی آواز میں ایسا جمالیاتی رچاؤ اور کشش پیدا ہو گئی تھی کہ ان کی بات دل پر اثر کرتی تھی۔ ان کی شائستہ اور دردمند آواز میں از دل خیزد و بر دل ریزد والی کیفیت تھی۔ ایک زمانہ تھا جب ترقی پسندوں نے غزل کی شدید مخالفت کی تھی، مجروح سلطانپوری کا کارنامہ یہ ہے کہ نہ تو انہوں نے ترقی پسندوں کا ساتھ چھوڑا اور نہ ہی غزل سے اپنی وفاداری کو ترک کیا۔ یہ ان کی سلامتی طبع اور خوش مذاقی کا کھلا ہوا ثبوت ہے کہ انہیں اس بات کا احساس تھا کہ تغزل اردو شاعری کا جوہر ہے اور اس سے ہاتھ اٹھانا گویا شعریت سے منہ موڑنا ہے۔

جہاں تک مجروح کی ترقی پسندی کا سوال ہے تو یہ جماعتی نوعیت کی تھی، ان کی اپنی اوریجنل فکر کو بہت کم دخل تھا۔ وہ عربی فارسی تو بہر حال جانتے تھے لیکن عالمی ادب سے ان کی واقفیت سرسری تھی۔ سوال یہ ہے کہ مارکسزم کو انہوں نے کتنا پڑھا اور کتنا سمجھا، لیکن اس سے شاید ہی کوئی انکار کر سکے کہ انسان دوستی، سماجی انصاف اور عوام کی تڑپ ان کی شاعری میں پوری طرح موجود ہے۔ ویسے انھوں نے اس طرح کے شعر بھی کہے:

امن کا جھنڈا اس دھرتی پر کس نے کہا لہرانے نہ پائے
یہ بھی کوئی ہٹلر کا ہے چیلا مار لے ساتھی جانے نہ پائے

وہ ہر اعتبار سے ایک عوام دوست کمیٹڈ شاعر تھے۔ ان کا کینویس زیادہ وسیع نہیں اور اثاثہ بھی زیادہ نہیں، ایک ہی مجموعہ بار بار شائع ہوتا رہا جس میں زندگی بھر چند اشعار ہی کا وہ اضافہ کر سکے۔ اتنے قلیل شعری اثاثہ پر ایسی ہمہ گیر شہرت کی بنیاد آسانی سے سمجھ میں آنے والی بات نہیں لیکن یہ اعجاز ہے اس جادو کا جو شعری زبان جگاتی ہے۔ مجروح کی غزل میں ایسی شدت احساس، ایسا والہانہ پن، ایسا رچاؤ اور ایسا جمالیاتی وفور ہے کہ ان کے بعض اشعار ضرب المثل کا درجہ اختیار کر گئے۔ اکثر دیکھا گیا ہے کہ مجروح کے اشعار فیض کے نام سے اور فیض کے اشعار مجروح کے نام سے پڑھے جانے لگے۔ سماجی سیاسی مفاہیم بھی کسی کی جاگیر نہیں۔ یہ غزل کی پرانی روایت ہے۔ پھر ترقی پسند شاعروں کے ہاں عام فضا یہی ہے۔ اس کے باوجود اپنی راہ نکالنا اور اپنی آواز کا جادو جگانا ہر کسی کے بس کی بات نہیں۔ مجروح کے یہاں ایک خاص طرح کا البیلا پن بھی ہے۔ انہوں نے جتنی بھی بسر کی، کج کلہی اور بانکپن سے بسر کی۔ دراصل آدمی وہ دھرتی کی بوباس کے تھے، اتر پردیش کی قصباتی عوامی جڑوں کے، تبھی تو لوک گیتوں کے بولوں اور لوک دھنوں سے ان کے تخلیقی ذہن کا خاص رشتہ تھا۔ فلمی دنیا میں انہوں نے اپنی شعری تراش اور جمالیاتی احساس سے بھی کامیابی حاصل کی۔ بادی النظر میں اس کا احساس نہیں ہوتا لیکن اودھی کا لوچ اور رس ان کے یہاں تہ نشین ہے۔ انہوں نے لوک گیتوں اور عوامی دھنوں کی بازیافت کی، حتیٰ کہ فلم کی دنیا میں دادا صاحب پھالکے ایوارڈ کے مستحق قرار پائے۔ افسوس ایسا البیلا شاعر باقی نہیں رہا۔ میری ان سے پرانی ملاقات تھی۔ کچھ مدت پہلے ''مشعل جاں'' کے نام سے انھوں نے اپنا تمام کلام دوبارہ چھپوایا تھا، ایک صفحے پر ناگری ایک پر اردو۔ اس میں بہت غلطیاں راہ پا گئی تھیں۔ ان کی اپنے ہاتھ سے تصحیح کر کے مجھے بھجوائی۔ میں جب جب بمبئی جاتا نیاز حاصل کرتا۔ ورنہ فون پر گفتگو ہو جاتی تھی۔ ابھی چند روز پہلے میں نے فون کر کے ان کی خیریت معلوم کی۔ کہنے لگے پھیپھڑوں پر ورم ہے، ڈاکٹر نے ٹی۔ بی۔ بتایا ہے، میں نے کہا اب تو ٹی۔ بی۔ کے تیر بہدف علاج موجود ہیں۔ کہنے لگے ویسے اب بہتر ہوں لیکن ڈاکٹر سفر سے منع

کرتے ہیں۔ کسے معلوم تھا کہ یہ شخص چند ہی دنوں میں سفر آخرت پر روانہ ہو جائے گا۔ اس میں شک نہیں کہ تاریخ کے اوراق میں مجروح کا نام ان کے تغزل اور شعری کمال کی وجہ سے ہمیشہ روشن رہے گا اور ان کے اس نوع کے اشعار بدستور ان کی یاد دلاتے رہیں گے:

میں اکیلا ہی چلا تھا جانبِ منزل مگر
لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا
جس طرف بھی چل پڑے ہم آبلہ پایانِ شوق
خار سے گل اور گل سے گلستاں بنتا گیا

سر پر ہوائے ظلم چلے سو جتن کے ساتھ
اپنی کلاہ کج ہے اسی بانکپن کے ساتھ

روک سکتا ہمیں زندانِ بلا کیا مجروح
ہم تو آواز ہیں دیوار سے چھن جاتے ہیں

ستونِ دار پہ رکھتے چلو سروں کے چراغ
جہاں تلک یہ ستم کی سیاہ رات چلے

جنونِ دل نہ صرف اتنا کہ اک گل پیرہن تک ہے
قد و گیسو سے اپنا سلسلہ دار و رسن تک ہے

چمن ہے مقتلِ نغمہ اب اور کیا کہیے
بس اک سکوت کا عالم جسے نوا کہیے

جلا کے مشعلِ جاں ہم جنوں صفات چلے
جو گھر کو آگ لگائے، ہمارے ساتھ چلے

یہ آخری شعر کبیر سے براہِ راست inspired ہے:

میں گھر جارا آپنا لیا مراڑا ہاتھ
جو گھر جارے آپنا چلے ہمارے ساتھ

○

جو بادہ کش تھے پرانے وہ اٹھتے جاتے ہیں

افسوس ہے کیفی اعظمی بھی نہیں رہے۔ وہ ترقی پسند شاعروں کے اس ہراول دستے سے تعلق رکھتے تھے، جس نے بمبئی کو اپنا وطن بنا لیا تھا۔ ساحر لدھیانوی اور جاں نثار اختر بہت پہلے جا چکے تھے۔ ادھر علی سردار جعفری، مجروح سلطانپوری اور کیفی اعظمی ایک کے بعد ایک دیکھتے ہی دیکھتے رخصت ہوگئے۔ عوام دوست شاعری کا ایک باب ختم ہو چکا ہے۔ کیفی اعظمی مجواں ضلع اعظم گڑھ کے ایک مذہبی گھرانے میں پیدا ہوئے لیکن انھوں نے رشتہ سوشلزم سے جوڑ لیا۔ یہ تحریک آزادی کے عروج کا زمانہ تھا۔ وہ تعلیم کے لیے لکھنؤ اور الہ آباد آئے اور رفتہ رفتہ محنت کشوں کے ہمدرد بن گئے۔ وہ کمیونسٹ پارٹی آف انڈیا کے باقاعدہ رکن اور اشتراکیت کے پُرجوش مبلغ تھے۔ وفاداری بشرطِ استواری اصل ایماں ہے، اس پر انھوں نے زندگی بھر عمل کیا۔ دوسری جنگِ عظیم کے آغاز میں پورا ہندوستان گاندھی جی کے زیرِ قیادت انگریزوں کی مدد کرنے کے خلاف تھا کیونکہ اس جنگ کو 'وار آف امپیریلزم' کے طور پر دیکھا گیا تھا، مگر تھوڑی ہی مدت میں جب سوویت روس پر حملہ ہوا اور سوویت روس اتحادیوں کے ساتھ شریک ہوگیا تو امپیریلزم کی وہی جنگ 'وار آف پیپلز لبریشن' بن گئی۔ سی پی آئی نے اس زمانے میں انگریز نوآبادیت کا ساتھ دیا، جبکہ ہندوستان کی قومی قیادت نے 'ہندوستان چھوڑ دو' (Quit India Movement) تحریک شروع کردی۔ ترقی پسندی اس زمانے میں اس تضاد سے بچ نہ سکی۔ کیفی اعظمی نے بھی اس تضاد کو محسوس کیا ہوگا۔ ان کا پہلا مجموعہ 'جھنکار' 1943 میں سامنے آیا۔ اس میں رومانی نظمیں بھی تھیں اور انقلابی بھی اور اس طرح کی سیاسی بھی کہ :

سوئے برلن جا رہی ہے سرخ فوج

ترقی پسند تحریک کے قافلہ سالار سید سجاد ظہیر نے 'جھنکار' کی اشاعت پر کہا تھا

''جدید اردو شاعری کے باغ میں ایک نیا پھول کھلا ہے، ایک سرخ پھول''۔ فیض نے کہا کہ ''شاعری آرائش خم کاکل بھی ہے اور اندیشہ ہائے دور دراز بھی اور کیفی اُس سفاک زندگی کی منظرکشی کرتے ہیں جو ہمارے چاروں طرف ہے''۔ یہ حقیقت ہے کہ کیفی نے فرقہ واریت کے درد کو بہت شدت سے محسوس کیا اور اپنی طویل نظم 'خانہ جنگی' میں اس کا بھرپور اظہار کیا۔ وہ وطن کی آزادی کے معاملے میں کسی سمجھوتے کے روادار نہ تھے۔ چنانچہ Quit India Movement کا بھی بعد میں انھوں نے ساتھ دیا اور آزادی کے ترانے گائے۔

ان کا دوسرا مجموعہ 'آخر شب' جو 1946 تک کے کلام پر مبنی ہے، ان کے قومی اور انقلابی سروکار کو بھرپور طور پر پیش کرتا ہے۔ بمبئی آنے کے بعد وہ فلموں کے لیے لکھتے رہے لیکن پارٹی کا کام بھی جاری رہا۔ فلموں میں ان کی بعض نظمیں اور نغمے خاصے کامیاب ہوئے۔ گرودت کی فلم میں وحیدہ رحمٰن پر فلمایا گیا یہ نغمہ کیفی اعظمی ہی کا تھا:

وقت نے کیا کیا حسیں ستم
تم رہے نہ تم ہم رہے نہ ہم

نیز جب چین نے ہندوستان پر حملہ کیا تو اس زمانے میں محمد رفیع کی آواز میں کیفی اعظمی کا لکھا ہوا نغمہ مدتوں ہندوستان کی فضاؤں میں گونجتا رہا:

کر چلے ہم فدا جان و تن ساتھیو
اب تمھارے حوالے وطن ساتھیو

یہ حقیقت ہے کہ فلموں کو انھوں نے کبھی اوڑھنا بچھونا نہیں بنایا۔ وہ IPTA کے بنیادگزاروں میں تھے اور ادھر تو وہ اس کے صدر بھی تھے۔ یہ کام بیگم قدسیہ زیدی، حبیب تنویر، سید محمد مہدی اور بہت سے دوسرے رفقا کے ساتھ انھوں نے مل کر شروع کیا تھا۔

ان کا تیسرا مجموعہ جو میری نظر میں اُن کا خاص مجموعہ ہے 'آخر شب' کے 27 برس بعد 'آوارہ سجدے' کے نام سے 1973 میں منظرِ عام پر آیا۔ ساہتیہ اکادمی کا ایوارڈ ان کو اسی مجموعہ پر دیا گیا۔ نہرو سوویت لینڈ ایوارڈ بھی اسی پر ملا اور کچھ برسوں کے بعد ان کو پدم شری کا اعزاز بھی عطا ہوا۔ ان کا چوتھا مجموعہ 'سرمایۂ' دراصل ان کا

کلیات ہے۔ جس میں تینوں مجموعوں کا کلام اور بعد کی نظمیں ہیں۔ شروع کے دور کی رومانی نظموں میں جذبے کی فراوانی ہے۔ ان کی غزل :

اتنا تو زندگی میں کسی کی خلل پڑے

کسی زمانے میں بیگم اختر نے گائی تھی۔ اسی طرح 'تبسم'، 'شرارہ'، 'دوشیزہ مالن'، 'ہرے کھیت'، 'ایک بوسہ'، 'تم'، 'تصور' سب خاص نوع کی رومانی نظمیں ہیں جو ابتدائے شباب کے جذبات کو پیش کرتی ہیں۔ ان کی انقلابی نظموں میں بھی رومانیت اور بیانیہ کا اثر ہے۔ کہیں کہیں انیس کی روایت کی چھوٹ پڑتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ میری نظر میں ان کی بہترین نظمیں 'خانہ جنگی'، 'بہروپنی'، 'بانبی'، 'چراغاں'، 'عوام'، 'زندگی' اور 'دوسرا بن باس' ہیں جن کی وجہ سے کیفی اعظمی ترقی پسند شاعری کی تاریخ میں یاد رکھے جائیں گے۔ فلموں کی شاعری میں بھی زندہ ٹکڑے مل جاتے ہیں۔ مثلاً مکان میں :

آج کی رات بہت گرم ہوا چلتی ہے
آج کی رات نہ فٹ پاتھ پہ نیند آئے گی
سب اٹھیں، میں بھی اٹھوں، تم بھی اٹھو، تم بھی اٹھو
کوئی کھڑکی اسی دیوار میں کھل جائے گی

اُن کی شاعری میں انسپریشن کے بنیادی نکتے تین ہیں۔ اول فرقہ واریت، ذات پات، سماجی اونچ نیچ اور بھید بھاؤ کے خلاف شدید احتجاج کہ جب تک فرقہ واریت کے سر کو کچلا نہیں جاتا ہندوستان ایک بہتر مستقبل کا خواب نہیں دیکھ سکتا۔ دوسرا سماجی ظلم اور بے انصافی کے خلاف آواز اٹھانا۔ محنت کشوں، غریبوں اور دبے کچلے بے سہارا طبقے کے حقوق کے لیے آواز اٹھانا۔ اور تیسری آخری بات یہ کہ امید، عزم، حوصلہ اور ولولے سے ہاتھ نہ اٹھانا کہ شاعر اور فنکار کا کام خواب دیکھنا ہے۔ انسانیت کا مستقبل امید پر قائم ہے۔ امید کا دامن ہاتھ سے چھوٹ جائے تو کچھ بھی باقی نہیں رہتا۔ اپنی ایک اہم نظم ''چراغاں'' میں یومِ آزادی کا 26 سالہ جشن مناتے ہوئے کہتے ہیں کہ :

ایک ایک کرکے میں نے چھبیس دیے جلائے۔ ایک دیا آزادی کے نام کا، ایک خوشحالی کے نام کا، ایک بھائی چارے کے نام کا، وغیرہ۔ آواز آئی :

کیوں دیے اتنے جلا رکھے ہیں
طاق سپنوں کے سجا رکھے ہیں

ہوا کا ایک ریلا آتا ہے اور ایک ایک کر کے سارے دیے بجھ جاتے ہیں۔ کیفی کے اندر کا شاعر کہتا ہے:

بجھ گئے سارے دیے
ہاں مگر ایک دیا
نام ہے جس کا امید
جھلملاتا ہی چلا جاتا ہے

فالج گرنے سے پہلے کیفی اعظمی کی پاٹ دار آواز مثالی درجہ رکھتی تھی۔ مشاعروں میں ان کے پڑھنے کا انداز بے حد پسند کیا جاتا تھا۔ 1969 میں جب ملک بھر میں غالب صدی منائی گئی اور غالب پر بعض ایل پی ریکارڈ بنائے گئے اور دستاویزی فلمیں جہاں تہاں بنیں، ان میں کیفی اعظمی کی خوبصورت آواز کا بھی استعمال کیا گیا۔ کیفی اعظمی کی ہمت کی داد دینا چاہیے کہ فالج نے جب انھیں تقریباً معذور کر دیا تو بھی ان کی سماجی لگن میں فرق آیا نہ تخلیقی سرگرمیوں میں، بلکہ وہ زیادہ عزم و ارادے سے اپنے فرائض کو انجام دیتے تھے۔ 'خانہ جنگی' کا بند دیکھیے:

سوکھتی ہے پڑوسیوں سے جان
دوستوں پر ہے قاتلوں کا گمان
لوگ گھر سے نکلتے ڈرتے ہیں
راستے سائیں سائیں کرتے ہیں
ناکے ناکے پہ ہے پولس کا راج
ہو چکی ہے گلی گلی تاراج
جیپ ہر موڑ سے گزرتی ہے
ہر طرف فوج گشت کرتی ہے

یہ نظم ستمبر 1946 میں لکھی گئی تھی مگر آج کے ہندوستان کا منظرنامہ معلوم ہوتی ہے، لگتا ہے کہ یہ نظم آج کے حالات پر کہی گئی ہے۔ ان پچاس باون برسوں میں ہم

نے کیسی ترقی کی ہے! آگ اور خون کی ہولی کھیلنے میں بھی اور انسان کے خون کو ارزاں سمجھنے اور قتل و غارت گری کا ننگا ناچ ناچنے میں بھی! افسوس ہم کہاں سے کہاں نکل آئے ہیں۔ اپنی نظم 'عوام' میں کیفی اعظمی نے کہا تھا:

اے وطن اس قدر اداس نہ ہو
اس قدر غرقِ رنج و یاس نہ ہو
پھوٹ کی آگ ہم بجھادیں گے
قتل و غارت گری مٹا دیں گے

باوجود اس عزم و ارادہ کے اور ان تمام نیک خواہشات کے اور ان تمام توقعات کے جو ہمارے قومی رہنماؤں اور لاکھوں کروڑوں انسانوں نے باندھی تھیں، ہمارا ملک آج کہاں پہنچ گیا ہے؟ ایک ہزار برسوں کی ملی جلی تہذیب پر، کبیر، نانک اور نظام الدین اولیا کی روایت پر سوالیہ نشان لگ چکا ہے۔ میر و غالب اور فیض و فراق کی روایت کے امین جب اس دردناک منظرنامے اور خوابوں کی شکست کے اس المیہ کے روبرو ہوتے ہوں گے تو دلوں پر کیا گزرتی ہوگی۔ میں یہ بات اس لیے کہہ رہا ہوں کہ پچھلے دنوں جب ہم لوگوں نے ساہتیہ اکادمی کا اعلیٰ ترین اعزاز یعنی فیلوشپ کیفی اعظمی کو دینے کا فیصلہ کیا تو ہم ان سے ملنے بمبئی کے جسلوک اسپتال گئے جہاں وہ زیرِ علاج تھے۔ ان کی آنکھوں میں جو درد تھا اُس سے یہ اندازہ کرنا مشکل نہ تھا کہ گجرات کے حالیہ واقعات کا اُن کے دل و دماغ پر کیا اثر ہوا ہوگا۔ ان کی نظم 'دوسرا بن باس' کا پہلا اور آخری بند نہایت پُرتاثیر ہے۔ نظم انھیں دو بند کے ساتھ مکمل ہے:

رام بن باس سے جب لوٹ کے گھر میں آئے
یاد جنگل بہت آیا، جو نگر میں آئے
رقصِ دیوانگی آنگن میں جو دیکھا ہوگا
چھ دسمبر کو سری رام نے سوچا ہوگا
اتنے دیوانے کہاں سے مرے گھر میں آئے

پاؤں سرجو میں ابھی رام نے دھوئے بھی نہ تھے
کہ نظر آئے وہاں خون کے گہرے دھبّے
پاؤں دھوئے بنا سرجو کے کنارے سے اٹھے
رام یہ کہتے ہوئے اپنے دوارے سے اٹھے
راجدھانی کی فضا آئی نہیں راس مجھے
چھ دسمبر کو ملا دوسرا بن باس مجھے

میر نے کہا تھا:

شاعر ہو مت چپکے رہو چپ میں جانیں جاتی ہیں

کیفی اعظمی نے ساری زندگی اس پر عمل کیا۔ شاعری کی قدر و قیمت کا فیصلہ وقت کرتا ہے، یعنی تاریخ اور قارئین کرتے ہیں۔ اتنا بہرحال طے ہے کہ کیفی اعظمی اپنی انسان دوستی، وطن پرستی، سیکولرزم اور بہتر ہندستانی سماج کی آرزومندی کے لیے یاد رکھے جائیں گے۔ افسوس اب وہ سانچہ ہی ٹوٹ چکا ہے جس میں ایسی شخصیتیں ڈھلا کرتی تھیں:

جو بادہ کش تھے پرانے وہ اٹھتے جاتے ہیں

○

صابر دت ادب کا تنہا مسافر

دنیا کا کیسا قانون ہے کہ انسان کے بننے میں ایک زمانہ لگ جاتا ہے اور اس کے ڈھے جانے میں ایک پل بھی نہیں لگتا۔ ادب کی دنیا میں کچھ بننے، کچھ نام کمانے، کچھ نمایاں ہونے میں کتنی محنت اٹھتی ہے اور کتنا وقت درکار ہوتا ہے، اس کا اندازہ صرف انھیں کو ہے جنھوں نے اس راہ میں کڑی جھیلی ہے۔ صابر دت کو صابر دت بننے میں ایک زمانہ لگا۔ تقسیم کے دوران انھوں نے قتل و خون دیکھا تھا۔ ادب کی دنیا میں آئے دن موجِ خوں سر سے گزر جاتی ہے۔ کیسے کیسے لوگ کیسے کیسے مصائب و حوادث کا مقابلہ کرتے ہیں، کڑی جھیلتے ہیں، ریاضت کرتے ہیں اور ان میں بھی سب نہیں، کوئی کوئی اعتبار پیدا کرتا ہے۔ محنت تو سب میدانوں میں اٹھتی ہے، لیکن ادب کی محنت کچھ اور ہی طرح کی محنت ہے۔

صابر دت بچپن میں کس طرح خون کے دریا کو پار کر کے دلّی آئے، دلّی میں کس طرح جامع مسجد کی سیڑھیوں پر اور اس کے گرد و نواح میں انھوں نے اپنی راتوں کو سفید اور اپنی صبحوں کو آنکھیں ملتے ہوئے گزارا، اس کی تفصیل مجھے معلوم نہیں، لیکن اتنا جانتا ہوں کہ بمبئی جاکر برسوں انھوں نے فٹ پاتھ کی زندگی بسر کی۔ پھر ایک مدت تک جھونپڑی والوں کے ساتھ ان کا اٹھنا بیٹھنا رہا۔ یہ بھی یاد نہیں کہ میری پہلی ملاقات ان سے کب اور کہاں ہوئی۔ شعر وہ شروع سے کہتے تھے اور اکا دکا کسی رسالے میں شائع بھی ہوئے ہوں گے۔ میں نے انھیں باقاعدگی سے کہیں پڑھا ہو یہ بھی یاد نہیں۔ ان کا پہلا مجموعہ ''پل دو پل'' 1966 میں چھپا تھا۔ اتنا یاد ہے کہ ان کا پہلا خط رسالہ ''فن و شخصیت'' کے مہندر ناتھ نمبر کے سلسلے میں آیا جس کا میں جواب نہ دے سکا۔ خیال تھا کہ مہندر ناتھ، کرشن چندر کے بھائی تھے، بھائی کی محبت میں انھوں نے اس نمبر کا ڈول ڈالا ہوگا۔ لیکن کچھ ہی مدت کے بعد ''جاں نثار

اختر نمبر'' اور پھر ''کملیشور نمبر'' کے لیے خط آنے لگے۔ صابردت مدیر تو بنے ہی تھے، دیکھتے ہی دیکھتے وہ ناشر بھی بن گئے، اور ناشر بھی کس کے قرۃ العین حیدر کی کتابوں کے،'' کارِ جہاں دراز ہے'' کی پہلی جلد آئی تو دھوم مچ گئی۔ اور پھر '' آخرِ شب کے ہم سفر'' پھر '' کارِ جہاں دراز ہے'' کی دوسری جلد۔ اس پر فن و شخصیت کے نمبر بھی تواتر سے آنے لگے۔ (غزل نمبر، فیض نمبر، آپ بیتی نمبر وغیرہ) اب وہ دہلی خاص ملنے کے لیے آتے، ان کی آنکھوں میں ان کے عزم کی چمک ہوتی، وہ اپنے منصوبوں کی داد چاہتے۔ شروع میں تو زیادہ یقین نہیں آیا، رفتہ رفتہ ان کی دیوانگی کا اندازہ ہونے لگا۔ کملیشور اس زمانے میں دھرم یگ میں تھے۔ فلموں کے لیے بھی لکھتے تھے۔ ان کی عوام دوست تحریروں کی بڑی دھوم تھی۔ میرے سفر بمبئی کے دوران صابردت اُن کی فیٹ گاڑی میں مع ڈرائیور کے ایئرپورٹ آئے۔ ان کی شدید خواہش ہوتی تھی کہ ان کا وقت میرے ساتھ گزرے۔ بمبئی کے ہر علاقے اور ہر گلی کوچے کا نقشہ گویا انھیں ازبر تھا۔ اختر الایمان ہوں، علی سردار جعفری، قرۃ العین حیدر، کالی داس گپتا رضا، مجروح سلطان پوری، راہی معصوم رضا، رفیق زکریا، ہارون رشید، ظ. انصاری، ندا فاضلی یا سریندر پرکاش، اکثر اُن سے ملنے میں صابردت کے ساتھ گیا۔

وہ خود فون کرتے، وقت ٹھہراتے، اور میرے ساتھ چلتے۔ بعض فلمی شخصیتوں سے بھی ان کے روابط بہت گہرے تھے۔ سنیل دت اور دھرمیندر تو گویا ان کے گھر کے آدمی تھے۔ نرگس اور ہیمامالنی کا ذکر وہ ایسے کرتے گویا ان کے ساتھ ناشتہ کر کے آئے ہیں۔ مجھ پر اس نقشے بازی کا کبھی اثر نہیں ہوا، لیکن جیسے جیسے وقت گزرتا گیا، اندازہ ہوا کہ موصوف بہت پہنچی ہوئی چیز ہیں۔ خاصے بوہیمین، نہ گھربار، نہ کپڑا لتا، نہ ٹھور ٹھکانہ، صبح کا ہے تو شام کا نہیں، شام کا ہے تو صبح کا نہیں، پھر بھی مست الست، من موجی، میں نے ہر حال میں صابردت کو ایک خوش فکر اسپلانی پایا۔ شام ان کی اکثر کسی نہ کسی مشہور ہستی کے ساتھ گزرتی۔ سفید سفاری سوٹ ان کا خاص تھا۔ اُسے نکال لیتے، پائپ میں تمباکو مروڑتے اور خاص انداز سے منھ سے لگا لیتے۔ اس وقت ان کی سطح بلند ہوجاتی، چال میں فرق آجاتا، زمین سے کچھ اوپر ہی چلتے، زمانے کی

مار کھا کر ان کی انا زخمی تو ہوئی ہوگی پھر سنبھل کر سخت جان ہوگئی۔ نامی گرامی لوگوں میں اٹھ بیٹھ کر ان پر کچھ جلا ہی ہوئی۔ گھاٹ گھاٹ کا پانی پئے ہوئے تھے۔ خوش وقتی کے آداب اپنے آپ آگئے۔ بنیادی طور پر مخلص، محنتی اور جوشیلے تھے ہی، دل میں جگہ بنانے کے سب گر سیکھ گئے۔ میں نے اپنی آنکھوں سے دیکھا کہ فلمی دنیا کے بعض بڑے لوگوں کے مزاج میں وہ خاصے دخیل تھے۔ کسی کی جیب سے پیسہ نکالنا آسان نہیں۔ صابر دت اپنے رسالے کے لیے سب کر گزرتے تھے۔ کوئی انھیں ٹالتا تو انھیں رام کرنا آتا تھا۔ یہ حقیقت ہے کہ صابر دت نے جو ٹھانی اسے کر دکھایا۔ اسی زمانے میں کبھی پوچھ کر، اور کبھی بغیر پوچھے وہ بطور صلاح کار یا نگراں، فن و شخصیت کے خاص نمبروں پر میرا نام بھی دینے لگے۔ میں انھیں منع کرتا مگر وہ سنتے کب تھے۔ ''جاں نثار اختر'' نمبر بہت کامیاب نکلا تھا۔ اب تو بمبئی میں ہر شخص کی خواہش ہوئی کہ فن و شخصیت کا خاص نمبر اس پر بھی نکلے۔ ایک زمانہ میں وہ علی سردار جعفری پر بھی نمبر نکالنا چاہتے تھے۔ میٹریل جمع کرنے کے لیے وہ دہلی بھی آئے لیکن جیسے اور جتنے اشتہار وہ چاہتے تھے شاید جمع نہیں ہوسکے یا کچھ اور دقت پیش آئی، بات رہ گئی۔ ادھر آہستہ آہستہ یہ مشہور ہونے لگا کہ صابر دت جس کا نمبر نکالتے ہیں وہ مر جاتا ہے۔ نہ مہندر ناتھ رہے نہ جاں نثار اختر۔ کملیشور سخت جان تھے جھیل گئے۔ دیکھتے ہی دیکھتے صابر دت نے نمبروں کی جھڑی لگادی، غزل نمبر، آپ بیتی نمبر، نرگس نمبر، فیض احمد فیض نمبر، قتیل شفائی نمبر، کوائف نمبر، ذاکر نمبر، مزید چار پانچ نمبروں کا اعلان بھی کردیا۔

ساحر لدھیانوی اور ان کے خاندان والوں سے صابر دت کے مراسم پہلے سے تھے۔ ساحر کے انتقال کے کچھ مدت بعد وہ ''جھونپڑپٹی'' سے ''پرچھائیاں'' میں آگئے تو کچھ لوگوں کی آنکھیں کھلی کی کھلی رہ گئیں۔

صابر دت کی ادبی رفتار میں کمی تو کیا آتی وہ اور مہمیز ہوگئی۔ لگن تو پہلے ہی تھی جذبۂ اشتیاق کو گویا سایۂ دیوار مل گیا۔ ساحر کی بہنوں کے ساتھ مل کر انھوں نے بہت کام کیا۔ ساحر کی چیزیں بھی چھاپیں اور اپنی بھی۔ ''چند تصویرِ بتاں'' کے نام سے ادیبوں اور شاعروں کا ایک شاندار البم نکالا۔ ایک بار میں بمبئی سے بنگلور جارہا

تھا، سہار ایرپورٹ پر جہاز بدلنا تھا۔ میں نے عمداً انھیں اطلاع نہیں کی تھی، لاؤنج میں بیٹھا ہوا کچھ پڑھ رہا تھا کہ اچانک سامنے صابر دت نمودار ہوئے۔ ان کی خوشی کا عالم دیکھنے سے تعلق رکھتا تھا۔ ایک ہاتھ میں بریف کیس، منھ میں پائپ اور دوسرے ہاتھ میں بندھا ہوا بنڈل۔ ''کوائف نمبر'' چھپ کر اسی دن آیا تھا۔ بنڈل کھول کر میرے آگے رکھ دیا۔ کام کی لگن ہو تو پھر سرشاری بھی ہوتی ہے، نشہ بھی اور مستی بھی، یہ مستی نہ ہو تو کوئی کیوں محنت کرے۔ دوسروں کی داد بے داد کی باری تو بعد میں آتی ہے۔ پہلی داد تو انسان اپنے کو خود ہی دیتا ہے۔ ہم دیر تک باتیں کرتے رہے۔ میں ان کی سرشاری دیکھتا رہا اور وہ اپنا بکھان کرتے رہے۔ کتنی بار کہہ چکے تھے میں اگلا نمبر آپ پر نکالنا چاہتا ہوں۔ میں آنا کانی کرتا تھا۔ مذاق میں کہتا موت تو برحق ہے تم کیوں مجھے مارنا چاہتے ہو۔ ہنس کر کہتے میں اپنی مرضی سے الٹا سیدھا چھاپ دوں گا، پھر آپ کو شکایت ہوگی۔ چلیے مجھے تصویریں دے دیجیے باقی سب میں دیکھ لوں گا۔ شاید اسی ملاقات میں، میں نے کہا دوسری باتیں چھوڑیے، ''گجرال نمبر'' نکالیے۔ ان کی آنکھوں میں چمک پیدا ہوئی۔ سچ، تو کیا آپ مدد کریں گے؟ کیوں نہیں! کبھی انکار کیا ہے۔ تو چلیے وقت طے کرا دیجیے۔ میں دلّی آتا ہوں۔ چند ماہ یوں گزر گئے۔ اس دوران گجرال صاحب وزارتِ عظمیٰ کے بعد پھر مہارانی باغ میں آ گئے۔ دن طے ہوا۔ ساڑھے گیارہ بجے کا وقت مقرر تھا۔ ایک رات پہلے بمبئی سے فون آیا کہ میں صبح کی فلائٹ سے آ رہا ہوں۔ میں نے کہا یہ کیا نامعقولیت ہے۔ ایک دن پہلے آنا چاہیے۔ جس بات کا خدشہ تھا وہی ہوئی یعنی میں تو وقت پر پہنچ گیا۔ گجرال صاحب سے باتیں چیتیں ہوئیں۔ چائے کا دور بھی ہو گیا۔ اس دوران دو بار انھوں نے پوچھا صابر دت نہیں آیا۔ میں نے معذرت کی کہ فلائٹ لیٹ ہو گئی ہوگی۔ اتنے میں بی بی سی ٹی وی والے آ گئے اور کیمرہ لگانے لگے۔ میں نے کہا آپ انٹرویو دیں، میں دوسرے کمرے میں بیٹھتا ہوں۔ صابر دت آتا ہی ہوگا۔ موصوف ٹھیک ایک بجے تشریف لائے۔ وہی سفید سوٹ، منھ میں پائپ اور شریر مسکراہٹ، میں نے کہا شرم آنی چاہیے۔ کہا پھر کیا ہوا، جہاز ابھی پہنچا۔ نمبر نکالنے میں وقت تو لگتا ہے۔ انھیں کوئی خفت، کوئی ندامت مطلق نہیں تھی۔ نہایت دلجمعی سے آ کر بیٹھے

اور زمین آسمان کی باتیں کرنے لگے۔ بیچ بیچ میں اپنا کوئی شعر بھی داغ دیتے۔ گجرال صاحب کا بڑکپن کہ انھوں نے کسی ناگواری کا اظہار نہیں کیا بلکہ کمال محبت سے شریکِ گفتگو رہے۔ پالیسی بیانات کی کتاب بھی آگئی۔ بال کشن کو گجرال صاحب نے تصویروں کے لیے ہدایت بھی کردی اور انٹرویوز کے لیے بھی، اور یہ بھی کہ سوانح کے لیے صابر خود بمبئی سے دہلی آئیں گے اور ساتھ ہی اپنا خاص فوٹو گرافر بھی لائیں گے۔

وقت تو اڑتا ہی ہے معلوم نہیں کتنے مہینے اسی طرح گزر گئے۔ صابر دت کا معمول تھا کہ صبح آٹھ نو بجے آپریٹر کے ذریعے فون لگواتے اور تقاضا کرتے اور اپنی باتیں منواتے۔ مجھ سے جو بن پڑا کرتا رہا۔ ''موجِ عارض'' تو ایک سال پہلے شائع ہوئی تھی۔ بتایا کہ سریندر پرکاش صابردت پر نمبر تیار کررہے ہیں۔ ہتھیلی پر سرسوں جمانے میں صابردت کو کمال حاصل تھا۔ کسی طرح وسائل پیدا کرتے، اشتہار جمع کرتے، تصویریں لگاتے، کتابت پڑھواتے، مارے مارے پھرتے، دن کو دن، رات کو رات سمجھنے کا سوال ہی نہیں تھا۔ شام میں دوسری طرح کی اٹھک بیٹھک بھی ضروری تھی۔ سریندر پرکاش نے صابردت نمبر مرتب کیا تو دیکھ کر حیرت ہوئی کیا لاجواب نمبر تھا۔ جاوید اختر سے بھی گہرے مراسم تھے۔ ان کا مجموعۂ کلام ''ترکش'' کچھ ہی مدت پہلے شائع کیا تھا۔ رات میں عالمِ سرور میں کبھی کبھی جاوید اختر کے یہاں سے فون آتا۔ جاوید صاحب اپنی بات کر چکتے تو کہتے اچھا اب ''بابائے اردو'' سے بات کیجیے۔ جگجیت سنگھ سے بھی اسی طرح کی دوستی تھی۔ ان کے یہاں سے بھی فون آتے تو رات کو آتے۔ ایک بار جگجیت سنگھ کو لے کر صبح سویرے دہلی میں میرے یہاں آدھمکے۔ ان کو کچھ لکھوانا تھا۔ دس ہزار روپے لفافے میں رکھ کر میری طرف بڑھا دیے۔ یہ روشنائی کے لیے ہے۔ مجھے سمجھنے میں کچھ دیر لگی۔ صابردت نے وضاحت کی تو شکریہ ادا کرکے روپے میں نے لوٹا دیے کہ بعد میں دیکھا جائے گا۔ خیر اصل مسئلہ گجرال نمبر کا تھا۔ مضامین کی فراہمی میں کچھ وقت لگا۔ کچھ توجہ تو صابر دت نمبر کی وجہ سے بٹی۔ کشمیری لال ذاکر کے بھی فون آئے۔ بہرحال کئی سو صفحات کی کتابت تیار ہوگئی۔ اب کی بمبئی سے کسی کا فون آیا تو میں نے ایک منحوس خبر سنی

جس پر یقین کرنے کو جی نہ چاہا۔ میں نے صابر دت کو فون کیا۔ کہنے لگے کچھ بھی نہیں صرف کھانا کھانے کی نلی میں ذرا سی رکاوٹ ہے، وہ دور ہو جائے گی۔ نلکی انھوں نے ڈال دی ہے ٹھیک ہو جاؤں گا۔ اگلے مہینے مہاراشٹر اردو اکادمی کا کل ہند ایوارڈ لینے کے لیے جب میں بمبئی پہنچا تو ایئر پورٹ سے سیدھا ان کے گھر گیا۔ دیکھ کر دکھ ہوا۔ تھوڑی تھوڑی چائے نلکی سے پیتے رہے اور چھوٹی تولیہ سے منھ اور داڑھی پونچھتے رہے، دبلے پتلے پہلے ہی تھے، چہرہ پیلا، بدن نحیف و نزار لیکن طبیعت اسی طرح چونچال وہی عزم۔ بات چیت میں دہراتے کہ اب بالکل ٹھیک ہوں۔ میرا قیام فورٹ کے علاقے میں تھا۔ اگلے دن فون آیا کہ میں ملنے آرہا ہوں۔ میں نے کہا آپ کو آرام کرنا چاہیے۔ زحمت کی ضرورت نہیں۔ جواب ملا کہ آپ سمجھتے کیوں نہیں کہ میں بالکل ٹھیک ہوں۔ گجرال نمبر کی بات کرنی ہے۔ روک تو میں نے دیا لیکن سفر پر جانے سے ان کو کون روک سکتا تھا۔ میں دہلی پہنچا ہی تھا کہ فون آیا کہ گجرال صاحب سے وقت طے ہو گیا ہے۔ میرے ٹھہرنے کا انتظام بھی انھوں نے کرا دیا ہے۔ میں فلاں دن پہنچ رہا ہوں ضرور موجود رہیے۔ ساہتیہ اکادمی کے قریب پنجاب بھون میں ان کو ٹھہرنا تھا۔ میں نے شام کو معلوم کرایا تو پتہ چلا کہ آنا ملتوی ہو گیا ہے۔ میرا ماتھا ٹھنکا پتہ چلا کہ موصوف نے ڈاکٹروں سے کہہ کر نلکی نکلوادی جس سے بہت خون گیا اور ہسپتال میں ہیں۔ جب گھر آئے تو بات کرنا چاہی لیکن بات ہو نہیں سکی۔ سرور نے مجھے کیفیت بتا دی میں خاموش ہو گیا۔ سوائے دعا کے انسان کر ہی کیا سکتا ہے۔ فن و شخصیت کے خاص نمبروں کا جو تاج محل انھوں نے کھڑا کیا تھا اس کے پیشِ نظر ان کے دوست کبھی کبھار کہہ دیتے تھے یار تم تو ''ہندوستان کے محمد طفیل ہو''۔ صابر دت کا قد بلند ہو جاتا۔ خوشی میں جھوم کر کہتے کیوں بھائی صاحب جھوٹ ہے کیا؟ کسی نے نکالے ہیں ایسے نمبر؟ اس کا جواب کسی کے پاس نہیں تھا۔ ایک خانماں برباد لٹے پٹے قافلے میں ہندوستان آنے والا، بے یار و مددگار، یتیم و یسار لڑکا، بے پڑھا لکھا، ہر طرح کے سر و ساماں سے عاری، بے وسائل اور بے سرمایہ، تن تنہا اپنی لگن، ہمت و حوصلہ سے اردو کے لیے اتنا کام کر جائے گا، کسی نے سوچا بھی نہیں تھا۔ ادھر کیسے کیسے لوگ اردو کو کیا کیا کچھ دے کر اٹھ گئے۔ لیکن اگر

آپ کی لابی نہیں، جوڑ توڑ نہیں، امت نہیں، نعرے بازی اور جماعت جتھا نہیں، تو کوئی نام لیوا بھی نہیں۔ صابر دت بھی ایک ایسا تنہا مسافر تھا، اجڑے نگر میں مفلس کا ٹمٹماتا چراغ! وقتی ہو حق سے ہوتا بھی کیا ہے تاریخ میں تو صابر دت کے نام کا ورق چمک رہا ہے:

مقدور ہو تو خاک سے پوچھوں کہ اے لئیم
تو نے وہ گنج ہائے گرانمایہ کیا کیے

○

الجھے ہوئے مسئلے پر
سلجھی ہوئی جرأت مندانہ کتاب

ہندستانی سیاست کی دنیا میں اب ایسی ذی وقار شخصیات بہت کم رہ گئی ہیں جن کی قوم پروری اور وطنیت بھی بے داغ ہو اور جو علو ہمتی، تدبر اور دانش کی دولت سے بھی مالا مال ہوں۔ ڈاکٹر رفیق زکریا انھیں مستثنیات میں سے ہیں۔ ان کا شمار ملک کے صفِ اول کے دانشوروں، سماجی مفکروں، قانون دانوں اور ماہرینِ اسلامیات میں ہوتا ہے۔ وہ کئی انجمنوں اور اداروں کے موسس اور ان کے روح و رواں ہیں۔ بمبئی اور اورنگ آباد میں انھوں نے کئی تعلیمی ادارے، درسگاہیں اور کالج قائم کیے ہیں جو اعلیٰ کارکردگی کی مثال ہیں۔ وہ ان لوگوں میں سے نہیں جو صرف باتیں بناتے ہیں یا ساحل سے لہروں کا تماشا دیکھتے ہیں۔ وہ گفتار کے نہیں کردار کے غازی ہیں۔ اپنی سیاسی و سماجی تگ و تاز کے علاوہ انھوں نے علم و دانش سے بھی ہمیشہ اپنا رشتہ استوار رکھا ہے اور ایک کے بعد ایک اعلیٰ درجے کی کئی تصانیف پیش کی ہیں، بالخصوص ''محمد اور قرآن''، ''جواہر لال نہرو ایک مطالعہ'' اور ''اقبال شاعر اور سیاستدان'' بیحد قدر کی نگاہ سے دیکھی گئی ہیں۔ وہ مقتدر تعلیمی ادارے جامعہ اردو کے چانسلر رہے ہیں۔ لندن یونیورسٹی سے پی ایچ ڈی کر کے لوٹنے کے بعد انھوں نے قانون کی پریکٹس کا آغاز کیا۔ کچھ مدت بعد وہ مہاراشٹر مجلسِ قانون ساز کے رکن چنے گئے اور پندرہ برس تک مہاراشٹر میں وزیر کے عہدہ پر فائز رہے۔ پارلیمنٹ کے ممبر منتخب ہونے کے بعد اندرا گاندھی کے زمانے میں وہ برسرِ اقتدار کانگریس پارٹی کے ڈپٹی لیڈر مقرر کیے گئے اور 1984 میں انھیں وزیر اعظم کا خصوصی سفیر برائے اسلامی ممالک بنایا گیا۔ 1965 اور 1990 میں دو مرتبہ اقوام متحدہ میں ہندوستان کی

نمائندگی کرنے کے لیے مامور کیے گئے۔ یہ سب تقررات اور اعزازات اپنی جگہ، لیکن ان کا سب سے بڑا اعزاز یہ ہے کہ ہندو مسلمان دونوں ان کو اپنا سچا بہی خواہ اور پکا محبِ وطن مانتے ہیں اور دل و جان سے ان کی قدر کرتے ہیں۔

حال ہی میں ان کی کتاب ''بڑھتے فاصلے: ہندوؤں مسلمانوں کے تعلقات''[1] ادارہ انقلاب سے شائع ہوئی ہے (1998)۔ یہ کتاب دو مقاصد کو پیش نظر رکھ کر لکھی گئی ہے۔ یعنی ایک تو ہندو مسلم تعلقات اور مسلمانوں سے متعلق غلط بیانیوں کا ازالہ کرنا، دوسرے اس بات کی نشاندہی کرنا کہ دونوں فرقوں کے درمیان بڑھتی ہوئی خلیج ملک کی سلامتی اور استحکام کے لیے خطرناک ہوسکتی ہے اور کس طرح ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان اعتماد اور بھروسے کی فضا کو بحال کیا جاسکتا ہے۔ ڈاکٹر رفیق زکریا ہندو مسلم اتحاد اور مفاہمت پر کامل یقین رکھتے ہیں۔ وہ شروع ہی سے محمد علی جناح کے دو قومی نظریے کے شدید مخالف رہے ہیں۔ ہندوستان کی آزادی کے بعد انھوں نے انڈیا یونیٹی سینٹر قائم کیا اور ہندو مسلم اتحاد کے لیے برابر سمینار اور لیکچر منعقد کیے، تاکہ دونوں فرقوں کے درمیان فاصلے کم کیے جاسکیں اور غلط فہمیاں دور ہوں۔ ادھر کچھ ایسے موانع پیدا ہوئے ہیں کہ کشیدگی روز بروز شدت پکڑ رہی ہے، گویا قومی اتحاد پر سے ہندوؤں کا اعتماد اٹھ چکا ہے اور مسلمان مایوس اور دل شکستہ ہوتے جارہے ہیں۔ ہندو مسلم اتحاد پارہ پارہ ہوتا جاتا ہے، مندر مسجد تنازعہ نے ماحول کو مزید زہر آلود بنا دیا ہے۔ ان حالات میں جب دونوں فرقوں کے کئی بہی خواہ یا تو دل برداشتہ اور مایوس ہوچکے ہیں یا فقط جوشیلی تقریریں کرکے جذبات کا استحصال کرتے ہیں، ایک ایسی عالمانہ تصنیف کا سامنے آنا جس میں ہندو مسلم مسئلہ کے تمام پہلوؤں پر غیر جانبدارانہ معروضی انداز سے غور و خوض کیا گیا ہو، ٹھوس تاریخی حقائق کی روشنی اور اعداد و شمار کے تجزیے کی بنا پر نتائج اخذ کیے ہوں، ایک ایسا نیک اقدام ہے جس کی جتنی بھی قدر کی جائے کم ہے۔

ہندو مسلم تعلقات کے بارے میں بہت سے تعصبات دونوں فرقوں کے دلوں میں اس حد تک گھر کر گئے ہیں اور اجتماعی سائیکی کا ایسا حصہ بن چکے ہیں جسے

1 انگریزی کتاب The Widening Divide An Insight into Hindu-Muslim Relations پنگوین انڈیا سے شائع ہوئی تھی۔

''متھ'' کہا جاتا ہے، یعنی ایسا بیانیہ یا عقیدہ جسے عوام بغیر غور وفکر کے قبول کر لیتے ہیں اور سچ مانتے ہیں۔ اکثر اوقات اس نوع کے متعصبانہ ''متھ'' باہمی شک وشبہ کو ہوا دیتے ہیں اور نفرت کی جڑوں کو گہرا کرتے ہیں۔ زیرِ نظر کتاب میں نہایت جرأت مندی، نیک نیتی اور دیانتداری سے ایک کے بعد ایک ایسے کئی ''متھ'' مسمار کیے گئے ہیں جن کا مطالعہ پڑھنے والوں کو عجیب وغریب حیرت سے دوچار کرے گا۔ ڈاکٹر رفیق زکریا نے یہ کتاب اس دردِ دل کے ساتھ لکھی ہے کہ اس وقت ہندو مسلم اتحاد کا مسئلہ اس قدر اہم ہے کہ اگر اس کو مزید نظر انداز کیا گیا تو نتائج سنگین ہو سکتے ہیں۔ گزشتہ چند برسوں میں ہندوؤں اور مسلمانوں کے دلوں میں اس قدر نفرت کی آگ بھڑکائی گئی ہے کہ اس کو بجھانے کے لیے اب غیر معمولی کوشش اور توجہ ہی کارگر ہو سکتی ہے۔ ڈاکٹر رفیق زکریا کا خیال ہے کہ ہندوؤں کا دل جیتنے کے لیے ضروری ہے کہ ان کے ذہن سے مسلم مخالف خیالات کو صاف کیا جائے ورنہ نفرت کے یہ شعلے پورے ملک کو اپنی لپیٹ میں لے لیں گے۔ انھوں نے ایک سچے مسلمان اور محبِ وطن ہندوستانی کے طور پر اسلامی روح کی خوبیوں کو بالوضاحت بیان کیا ہے اور بہت سی غلط فہمیوں کے جالے ہٹائے ہیں۔ علمی دیانت داری اور توازن کو انھوں نے کہیں ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔ دونوں فرقوں کی بات کرتے ہوئے ان کا انداز نہ تو متعصبانہ ہے اور نہ ناز بردارانہ، وہ ہندوستانی مسلمانوں کی بدحالی کی تصویر دکھا کر سب کو اس مسئلے پر ہمدردانہ غور وفکر کی دعوت دیتے ہیں۔ یہ کوئی معمولی کام نہیں، یعنی اگر کسی ملک کی اقلیت، جو ایسی اقلیت بھی نہیں یعنی بارہ پندرہ کروڑ افراد پر مشتمل آبادی، اگر بدحالی، مایوسی، پچھڑے پن اور علاحدگی کا شکار ہے تو یہ ایک ایسا مسئلہ ہے جو ملک کی ترقی کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ بن سکتا ہے۔ ان کا یہ جذبہ کتاب کے تمام مباحث میں موجِ تہ نشیں کی طرح جاری وساری ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ ''بابائے قوم مہاتما گاندھی کی طرح میرا بھی یہ ایقان ہے کہ ہر زمانے میں ہر قسم کے حالات میں ہندو مسلم اتحاد ہمارا مستقل مسلک ہونا چاہیے۔ اب یہ ذمہ داری مسلمانوں کی ہے کہ وہ اس مسلک کو مضبوط بنائیں، کیوں کہ ہندوؤں کی خیرسگالی کا جذبہ ہی اس ملک میں مسلمانوں کے مستقبل کو خوشحال اور مضبوط بنا سکتا ہے۔ دونوں فرقوں کے درمیان خیرسگالی کے جذبات اس ملک کی خوشحالی کے ضامن ہو سکتے ہیں''۔

ہندو مسلم تعلقات پر لکھی جانے والی کتابوں میں یہ غالبًا پہلی تصنیف ہے جس میں نہ صرف تاریخی حقائق پر پوری توجہ کی گئی ہے اور ہر ہر کڑی سامنے لائی گئی ہے، بلکہ پوری علمی دیانتداری اور کمال آگہی سے حالاتِ حاضرہ کا تجزیہ بھی کیا گیا ہے اور خلیج کو پاٹنے کے لیے عملی تجاویز بھی پیش کی گئی ہیں۔ شروع کے ابواب میں مسلم حاکموں کے رویے سے بحث کی گئی ہے اور محمد بن قاسم، محمود غزنوی اور محمد غوری سے لے کر سلاطینِ افاغنہ اور مغل بادشاہوں کے زمانے پر روشنی ڈالی گئی ہے اور بتایا ہے کہ کس طرح عہدِ وسطیٰ میں بالعموم دونوں فرقوں کے درمیان میل ملاپ بڑھتا رہا اور امن و آشتی کی فضا بنی رہی۔ تصوف اور بھگتی تحریکیں اسی زمانے میں اپنے عروج کو پہنچیں۔ باہمی اشتراک کے نتیجے میں کھڑی بولی نے جنم لیا جس کی ترقی یافتہ شکل اردو اور ہندی زبانیں ہیں۔ مزید یہ کہ کشمیر، بنگال اور دکن کے شاہی حکمرانوں نے شاعری، موسیقی اور فنونِ لطیفہ کی بھرپور سرپرستی کی اور باہمی اتحاد کو مضبوط بنانے میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ اس زمانے میں جو ملی جلی تہذیب پیدا ہوئی، مغلوں کی سرپرستی میں وہ اپنے عروج کو پہنچی۔ مصنف نے اکبر، جہانگیر، شاہجہاں، اورنگ زیب تمام مغل بادشاہوں کے زمانہ حکومت میں ہندو مسلم اتحاد کے بڑھتے اور گرتے گراف کا جائزہ لیا ہے۔ ڈاکٹر رفیق زکریا کے یہ الفاظ ہر ہندو اور مسلمان کو جو اپنے مذہب اور اپنے وطن کا سچا بہی خواہ ہے غور سے پڑھنے چاہئیں۔'' اورنگ زیب نے پچاس سے زیادہ سال حکومت کی، لیکن اس کی پالیسیوں نے مغلیہ سلطنت کی تباہی کے بیج بودیے۔ وہ خالص تقلید پسند مسلمان تھا۔ اس نے اسلام کو وسعت بخشنے کے بجائے اسے مختص بنادیا۔ اس کے بنیادی اصولوں کو وسیع کرنے کے بجائے تنگ دائرے میں محصور کردیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اس کے پردادا اکبر نے اپنی حکمت عملی اور صلح کل کی پالیسی کی مدد سے جو عظیم سلطنت قائم کی تھی، وہ اورنگ زیب کی موت کے چند دہوں بعد ہی منتشر ہوگئی۔ کیا یہ پالیسی اسلام کے لیے ایک اثاثہ سمجھی جاسکتی ہے، جس سے بے پناہ عقیدت کا اظہار اورنگ زیب کیا کرتا تھا؟ مسلمانوں کا فرض ہے کہ اس رخ پر غور کریں، خصوصاً وہ مسلمان جو اورنگ زیب کی کامرانی کی تعریف میں رطب اللسان ہیں۔ کسی بھی پالیسی کے مقابلے میں اس کا نتیجہ اہم ہوتا ہے''۔

''اسی طرح ایسے ہندو بھی جو ٹیپو سلطان کو بدنام کرتے ہیں۔ یہ بات نہیں جانتے کہ وہ ہندو مسلم مفاہمت کو کس قدر نقصان پہنچاتے ہیں۔ ٹیپو سلطان (1799-1751) نے غیر ملکی حملہ آوروں سے اپنے وطن کی حفاظت کی خاطر اپنی جان قربان کردی پھر بھی اس کو مذہبی جنونی کہا جاتا ہے۔ کے۔آر۔ ملکانی نے ٹیپو سلطان کے بارے میں کہا ہے کہ:

''میں جتنا زیادہ ٹیپو سلطان کے بارے میں پڑھتا جاتا ہوں اتنا ہی اس کی شخصیت سے متاثر ہوتا جاتا ہوں۔ بچپن سے ٹیپو کے دو استاد تھے۔ ایک تو پنڈت گوردھن جو ہندو تھے، اور دوسرے مولوی عبیداللہ۔ اس کا زندگی بھر کا ساتھی اور وزیراعظم پنڈت پورنیا تھا۔ اس کا سپہ سالارِ اعظم کرشن راؤ تھا اور پرائیویٹ سکریٹری (شخصی معتمد) شیوا جی تھا۔ اس نے ۱۵۶ مندروں کو جاگیریں عطا کیں۔ صبح میں سب سے پہلے وہ اٹھ کر سری رنگا کے احترام میں جھک جاتا تھا۔ ایک بار وہ شرف گیری مہاراج کے استقبال کے لیے اٹھ نہیں سکا تھا تو اس نے اپنی کوتاہی کے لیے معذرت چاہی اور شک چندی یگیہ کا اہتمام کیا تاکہ پرائشچت ہو سکے۔ اور بے شک یہی ایک بادشاہ تھا جو انگریزوں کے ساتھ لڑتے ہوئے شہید ہوا۔ اس کے جھنڈے پر ''شیر'' کی نشانی بنی ہوئی تھی''۔

عہدِ وسطیٰ میں جہاں ہندو مسلم میل ملاپ پنپتا رہا وہاں متعصبانہ کوششیں اس میں رخنہ اندازی بھی کرتی رہیں۔ مصنف نے بالوضاحت لکھا ہے کہ اکبر ملحد نہیں تھا اور آخری دم تک وہ مسلمان ہی رہا۔ اللہ کی وحدت پر اس کا ایمان اور رسول اللہ ﷺ سے اس کی عقیدت اور حضرت خواجہ معین الدین چشتی اور حضرت شیخ سلیم چشتی کی درگاہوں کی زیارت اس کی اسلام سے گہری عقیدت و محبت کا بیّن ثبوت ہے۔ ڈاکٹر رفیق زکریا نے دلائل سے واضح کیا ہے کہ '' حضرت شیخ سرہندی کا غم و غصہ تعصب پر مبنی تھا کیوں کہ شیخ سرہندی کو غلط باور کرایا گیا تھا کہ اکبر کے عہد میں ہندو مسجدوں کو مسمار کر کے ان کی جگہ مندر بنا رہے ہیں''۔ اپنے بے لوچ رویہ اور روایات پسند نظریے کی وجہ سے شیخ سرہندی اکبر کی وسعت نظری کے ساتھ سمجھوتہ نہیں کر سکتے تھے لہٰذا روایتی انداز میں سوچنے والے گروہ نے شیخ سرہندی کی بات کو قبول کرلیا اور اکبر

کے بعد سے اتحاد مخالف تحریک رفتہ رفتہ مضبوط ہوتی گئی۔

کتاب میں تقسیمِ ہند، دو قومی نظریے اور تقسیم کے المیہ سے پیدا ہونے والے واقعات پر بھی توجہ کی گئی ہے۔ تقسیمِ ہند کے پیش خیمہ کے طور پر برطانوی حکومت کا کردار اور سرسید احمد خاں کے خیالات بھی زیرِ بحث آئے ہیں۔ ڈاکٹر رفیق زکریا نے اس بات کی تردید کی ہے کہ سرسید احمد خاں نے دو قومی نظریے کی بنیاد رکھ دی تھی۔ البتہ انھوں نے یہ ضرور کہا تھا کہ ہندو اور مسلمان دو علاحدہ قومیں ہیں لیکن لفظ قوم سے ان کی مراد تہذیبی، مذہبی اکائی تھی، نہ کہ سیاسی قوم، بلکہ سرسید تو یہ بھی کہتے تھے ''ہندوستان میں بسنے والوں کو ہندو کہا جاتا ہے، چاہے ان کا مذہب کچھ بھی ہو''۔(صفحہ ۸۷) البتہ برٹش راج سے سرسید کو بے حد محبت تھی کیونکہ اس راج کی سلامتی میں وہ مسلمانوں کے روشن مستقبل کی امید رکھتے تھے، اس لیے انھوں نے انگریزوں اور مسلمانوں میں مصالحت کی جی جان سے کوشش کی، اور مسلمانوں کو قومی تحریک سے الگ رہنے کا مشورہ دیا۔ لیکن سرسید پر یہ الزام لگانا غلط ہے کہ وہ پاکستان بنانے کے ذمہ دار تھے۔ ڈاکٹر رفیق زکریا نے کانگریس اور لیگ کی کشاکش، خلافت تحریک اور علامہ اقبال کے خیالات سے بھی نہایت غیر جانبدارانہ بحث کی ہے اور معروضی نتائج اخذ کیے ہیں۔ انھوں نے اقبال کے خطوط کے حوالے سے واضح کیا ہے کہ اقبال کا مقصد یہ تھا کہ ہندوستان کے صوبوں کی اس طرح تنظیمِ نو کی جائے کہ کچھ صوبوں میں مسلمانوں کی اکثریت ہو اور باقی صوبوں میں ہندوؤں کی اکثریت ہو، یعنی بالکل انھیں خطوط پر جن کی سفارش نہرو اور سائمن رپورٹ میں کی گئی تھی۔ ان سے ملتے جلتے خیالات لالہ لاجپت رائے کے بھی تھے۔ اس سلسلے میں مولانا ابوالکلام آزاد کا بھی ذکر آیا ہے اور جمعیۃ العلمائے ہند کے مولانا حسین احمد مدنی کا بھی جنھوں نے علامہ اقبال سے ٹکر لی تھی۔

بہرحال جب ہندو اور مسلمان کسی سمجھوتے پر پہنچنے میں ناکام ہوگئے تو حکومت برطانیہ نے فرقہ وارانہ ایوارڈ کا اعلان کردیا جس سے ووٹر فرقہ وارانہ بنیادوں پر تقسیم ہوگئے اور محمد علی جناح نے اپنے غیر متعصبانہ رویے کو ترک کرکے روز بہ روز فرقہ وارانہ جارحیت کے رویے کو اپنانا شروع کیا۔ کانگریس اور لیگ میں مفاہمت کی ایک

کے بعد ایک کئی تجویزیں رکھی گئیں لیکن دونوں طرف کے لیڈروں کی کوتاہ اندیشیوں اور غلطیوں کے باعث یہ رد کردی گئیں۔ ہندوستان چھوڑو تحریک کے وقت جب انگریزوں کو باہر نکالنے میں قومی تحریک تقریباً کامیاب ہوگئی تھی، محمد علی جناح نے نہایت ہوشیاری سے کام لیا، بقول مصنف'' جناح نے یہ مصمم ارادہ کرلیا کہ وہ ایسے ہر اقدام کی مخالفت کریں گے جس میں ان کی مرضی شامل نہ ہو۔ وہ اس وقت تک کانگریس کو بھی کوئی سہولت نہیں ملنے دیں گے جب تک کانگریس ان کی بات ماننے پر راضی نہ ہوجائے۔ دیس کی آزادی کے لیے کانگریس کی قربانیوں کے بعد بھی جناح نے اس پارٹی سے کوئی ہمدردی نہیں دکھائی۔اس کے برخلاف عوامی تحریک کو کچلنے میں جناح نے حکومت کی حمایت کی۔ جناح جذبات سے عاری ایک بے حس سیاست داں تھے۔ اپنے مخالفین کو شکست دینے کے مقصد سے وہ کبھی منحرف نہیں ہوئے۔ اس مقصد کے حصول کے لیے جائز و ناجائز یا صحیح اور غلط کی کوئی شرط نہیں تھی۔ گاندھی کی طرح وہ اخلاقی پابندیوں کے قائل نہیں تھے''۔

برصغیر کی تقسیم کانگریس اور لیگ میں سمجھوتے کے تحت عمل میں آئی تھی لیکن اس نے دیکھتے ہی دیکھتے ایک ایسے بھیانک المیے کی شکل اختیار کرلی کہ صدیوں کے ہندو مسلم اتحاد کو ناقابلِ تلافی نقصان پہنچا اور ایسے مسائل پیدا ہوگئے جو روز بروز سنگین سے سنگین تر ہوتے جاتے ہیں۔ سرحد کے دونوں طرف تقریباً دس لاکھ سے بھی زیادہ انسان نہایت سفاکی اور بے رحمی سے موت کے گھاٹ اتار دیے گئے اور ایک کروڑ لوگ بے خانماں برباد ادھر ادھر بھٹکتے پھرے۔ مصنف نے بتایا ہے کہ تعجب اس بات کا ہے کہ جن صوبوں میں مسلمان اقلیت میں تھے انھی کے لیڈر پاکستان کے قیام کی جدوجہد میں پیش پیش تھے۔ ان لوگوں کو اس بات کا احساس ہی نہ تھا کہ وہ اپنی قبر خود کھود رہے ہیں۔ پاکستان مسلم اکثریت علاقوں کے لیے بھی کوئی نعمت ثابت نہیں ہوا۔ بالآخر زبان کا بندھن، مذہبی رشتوں کے مقابلے میں زیادہ مضبوط ثابت ہوا اور پاکستان ٹوٹ گیا۔ وہ ہندوستانی مسلمان جو مشرقی پاکستان گئے تھے، بنگلہ دیش میں آج تک ''بہاری'' کہلاتے ہیں اور قابلِ رحم زندگی گزارنے پر مجبور ہیں۔ وہ مسلمان جو مغربی پاکستان پہنچے وہ آج تک ''مہاجر'' کہلاتے ہیں۔'' تاریخ میں ایسے

لوگوں کی مثال شاذ و نادر ہی ملے گی جنھوں نے خود اپنی جڑیں صرف اس لیے کھود ڈالیں کہ ایک نئی جگہ اپنی خوابوں کی سرزمین بنا سکیں''۔ تاہم تقسیم نے ہندوؤں کے اعتماد کو ایسی ٹھیس پہنچائی کہ تمام پرانے زخم تازہ ہوگئے۔ ہندوستانی مسلمانوں کو نہ صرف آج تک تقسیم ہند کی سزا بھگتنا پڑ رہی ہے بلکہ ماضی کی قبریں کھودی جارہی ہیں اور ایک انتقامی جذبے کے تحت گڑے مردے اکھیڑے جارہے ہیں۔ ڈاکٹر رفیق زکریا نے بیسویں صدی کے نصف اول کی برطانوی سیاست اور کانگریس اور مسلم لیگ کی پالیسیوں اور باہمی چپقلش کے غیر جانبدارانہ تجزیہ سے ثابت کیا ہے کہ تقسیم کی ذمہ داری تنہا مسلمانوں پر ڈالنا ٹھیک نہیں ہے اس میں ہندو لیڈروں کی غلطیاں اور کوتاہ اندیشیاں بھی شامل تھیں۔ ڈاکٹر رفیق زکریا کا کہنا ہے کہ پاکستان کے سوائے اب ساری دنیا اس حقیقت کو مانتی ہے کہ دو قومی نظریے نے ہندو مسلمانوں کے تعلقات کو بے پناہ نقصان پہنچایا ہے۔ لیکن اس کے ذمہ دار تنہا مسلمان ہی نہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ یہ بڑی بدقسمتی کی بات ہے کہ ہندو ایسا ہی سمجھتے ہیں۔ لیکن حالیہ تحقیق نے یہ ثابت کردیا ہے کہ تقسیم وطن کے لیے ہندو لیڈر بھی اتنے ہی مورد الزام ٹھہرتے ہیں جتنا کہ مسلمان۔

ڈاکٹر رفیق زکریا کا کہنا ہے کہ ایک ہندوستانی مسلمان کی حیثیت سے بارہ کروڑ مسلمانوں کی خستہ حالی انھیں بہت پریشان رکھتی ہے کیونکہ یہ لوگ اقتدار کی جنگ میں بھی سب سے زیادہ متاثر ہوئے اور تباہ حال بھی ہیں۔ ڈاکٹر رفیق زکریا نے تعلیم، تجارت، صنعت وحرفت، ملازمت ان تمام شعبوں کا جائزہ لیا ہے اور اعداد و شمار کی مدد سے ثابت کیا ہے کہ ان تمام شعبوں میں آج مسلمانوں کی نمائندگی سب سے کم ہے اور تو اور مسلمانوں کی نمائندگی کا فیصد اوسط دلتوں سے بھی کم ہے۔ یہ ایسے پریشان کن اور جھنجھوڑنے والے حقائق ہیں کہ سب ہندوستانیوں کے لیے لمحۂ فکریہ ہیں۔ ڈاکٹر رفیق زکریا نے ہندو مسلم مسئلہ کے اس پہلو کی طرف بھی خاصی توجہ صرف کی ہے کہ پاکستان کے قیام سے ہندستانی مسلمانوں کی پریشانیوں میں اضافہ ہی ہوا ہے۔ پاکستان کے ساتھ ہندوستان کے تعلقات جتنے بگڑتے گئے، ہندستانی مسلمانوں کے تہذیبی اور مذہبی تشخص پر اتنے ہی اعتراضات کا اضافہ ہوتا گیا۔ آج

ہندو مسلمانوں کے جداگانہ تشخص کو اپنی سلامتی کے لیے خطرہ محسوس کرتے ہیں۔ ڈاکٹر رفیق زکریا نے بغیر کسی لاگ لپیٹ کے اس نفسیات سے بحث کی ہے کہ مسلمانوں کا خوف ہندو سیاست کا نصب العین بن چکا ہے۔ اتنا ہی افسوسناک پہلو یہ بھی ہے کہ ''ہندوستان کے مسلمانوں نے ہندوؤں کے ان شبہات کو دور کرنے کی بہت کم کوشش کی ہے، نیز یہ کہ بعض مسلمان لیڈروں کے رویوں کی وجہ سے حالات نہ صرف مزید خراب ہوئے ہیں بلکہ دھماکہ خیز ہو گئے ہیں''۔

عدم تحفظ کی اس فضا میں مسلمان سماجی اصلاح کے پروگراموں کو بھی اپنے تشخص کو مٹانے کی سازش سمجھتے ہیں۔ وہ روز بروز اپنی بستیوں میں الگ تھلگ ہوتے جارہے ہیں اور ترقی پسندانہ اقدامات کی بھی مخالفت کرتے ہیں۔ اس تناظر میں مصنف نے بحیثیت ایک قانون داں کے مسلم پرسنل لا کا بھی جائزہ لیا ہے اور وضاحت کی ہے کہ اسلامی دنیا میں اس ضمن میں کیا کیا اصلاحیں ہوئی ہیں اور کیا کیا تبدیلیاں کی گئی ہیں۔ نیز اجتہاد سے کس طرح کام لیا گیا ہے کیوں کہ محض روایت پرستی اور تقلید پسندی سے مسائل حل نہیں ہوتے۔ مصنف نے بابری مسجد کے المیے اور ایودھیا سے بھی بھرپور بحث کی ہے۔ اس باب کے حقائق بہتوں کے لیے چشم کشا ثابت ہوں گے۔ اس المیے سے جس طرح مسلمانوں کے جذبات متاثر ہوئے ہیں اور ان کی خودداری کو شدید چوٹ پہنچی ہے، نیز فسادات اور ٹاڈا کے تحت پولیس کے مظالم اور سپریم کورٹ کے تاریخی فیصلے کا تجزیہ بھی اس باب میں پیش کیا گیا ہے۔ عدالت نے اس حکمت عملی کی نشاندہی کی ہے جو زخموں کو بھی بھرے اور تصفیہ میں بھی مدد و معاون ثابت ہو، کیونکہ مستقبل کی ان کوششوں کی کامیابی پر دونوں کے تعلقات کا دارومدار ہوگا۔

ڈاکٹر رفیق زکریا نے آزاد ہندوستان میں مسلمانوں کے سیاسی زوال سے کھل کر بحث کی ہے۔ اعداد و شمار کی روشنی میں یہ بات حیرت انگیز طور پر سامنے آتی ہے کہ نہ صرف اسمبلیوں بلکہ پارلیمنٹ میں بھی مسلمانوں کی نمائندگی کی تعداد برابر گرتی چلی گئی ہے اور حکمراں پارٹیوں کے سیکولرزم کے دعووں کے باوجود اس کا کوئی تدارک نہیں کیا جاسکا۔ گویا وہی جمہوری نظام جو مساوات کا ضامن تصور کیا جاتا ہے آزاد

ہندوستان میں علاوہ ذات پات کی تفریق پیدا کرنے کے فرقہ وارانہ تصادم اور اقلیتوں سے بے انصافی کی راہ ہموار کرنے کا بھی ذریعہ ثابت ہورہا ہے۔ ڈاکٹر رفیق زکریا نے مختلف ماہرین کی آرا کے تجزیے کے بعد اس کی تائید کی ہے کہ متناسب نمائندگی کے حل کو قبول کرلیا جائے تاکہ اقلیت اور اکثریت دونوں مطمئن ہوسکیں۔ ان کا خیال ہے کہ اس طریقہ کو آزمانا اس لیے ضروری ہے کہ روز بروز یہ بات ثابت ہوتی جارہی ہے کہ واضح اکثریت سے الیکشن میں کامیاب ہونا اقلیتوں کے امیدواروں کے لیے بہت کم ممکن ہے۔ اسی طرح مسلمانوں کی تعلیمی پسماندگی اور معاشی بدحالی کا جائزہ لینے کے بعد وہ اس رائے کے حق میں نظر آتے ہیں کہ سوائے ریزرویشن کے تعصبات کی اس تاریکی میں اس مسئلے کے حل کی اور کوئی صورت نظر نہیں آتی۔

موجودہ حالات میں کشمیر کا مسئلہ بھی ہندی مسلمانوں کے لیے اپنے مادرِ وطن سے وفاداری کا مسئلہ بن گیا ہے۔ ڈاکٹر رفیق زکریا نے اس کے دونوں پہلوؤں سے بحث کی ہے، ایک یہ کہ کشمیری مسلمانوں نے کبھی خود کو ہندستانی مسلمانوں کی تقدیر کے ساتھ وابستہ نہیں کیا۔ ان میں سے اکثر کو پاکستانی سیاست دانوں نے مذہبی جذباتیت کا شکار بنایا۔ دوسرے یہ کہ شیخ عبداللہ کے بعد کشمیری سیاسی لیڈروں اور سرکاری عہدہ داروں نے رشوت خوری اور اقربا پروری کا جو بازار گرم کیا اس کی وجہ سے عوام کا اعتبار بالکل اٹھ گیا، اور ان لوگوں نے الیکشن سے بھی بار بار جو کھلواڑ کی اس سے بھی کشمیر کے حالات قابو سے باہر ہوتے چلے گئے۔ مصنف کا خیال ہے کہ ہندوستان کے خلاف پاکستان جو مہم چلا رہا ہے اس کو ناکام بنانے کے لیے ضروری ہے کہ ہندوستانیوں اور کشمیری مسلمانوں کے ربط باہمی کی ہمت افزائی کی جائے اور قول وفعل کے ذریعہ مسلمانوں کو یقین دلایا جائے کہ انھیں ہندوستان میں عزت اور وقار کے ساتھ جینے کے مواقع مہیا ہیں، نیز ان کے مذہبی جذبات کا احترام کیا جائے تاکہ ان کے تہذیبی تشخص کو خطرہ لاحق نہ ہو۔

کتاب کے تمام مباحث کے بین السطور مصنف نے قرآن اور حدیث کی روشنی میں اسلامی تعلیمات کی اصل روح کو برابر سامنے لانے کی کوشش کی ہے اور غلط

فہمیوں کو شد و مد سے دور کیا ہے۔ اصلاحات کے تحت پرسنل لا، تین طلاق، نان و نفقہ وغیرہ تمام مسائل سے بحث کی ہے۔ اردو اور ہندی کے تنازعہ اور رشتے پر بھی نظر ڈالی ہے اور اصرار کیا ہے کہ اردو چونکہ مسلمانوں کے تہذیبی تشخص کی علامت بن گئی ہے اس کے ساتھ بھی انصاف ضروری ہے۔

غور سے دیکھا جائے تو بارہ سو برسوں پر پھیلے ہوئے ہندو مسلم تعلقات کی بازیافت کرنا، درجہ بدرجہ ان کے نشیب و فراز کا حقائق کی روشنی میں تجزیہ کرنا، اور آج کی پیچیدہ سیاسی، سماجی اور تہذیبی صورت حال میں مستقبل کے لیے نتائج اخذ کرنا اور اعتماد کو بحال کرنے کی تجاویز پیش کرنا کوئی معمولی کارنامہ نہیں۔ بے شک جہاں یہ مصنف کی علمیت اور آگہی کی آزمائش ہے وہاں یہ دونوں فرقوں کے لیے ان کی نیک نیتی اور خیر خواہی کا امتحان بھی ہے، کیونکہ دونوں طرف بقول ان کے زخم گہرے ہیں اور دونوں ہی بے پناہ غلط فہمیوں کا شکار ہیں۔ایک ایسے دور میں جب اخلاقی اقدار تباہ ہوگئی ہیں ، سیاست زوال کا شکار ہے، اور قائد اور رہنما اقتدار کی دوڑ میں بے قابو ہورہے ہیں، ایسے میں نفرت کا کاروبار تو آسان ہے ، لیکن محبت و آشتی کے رشتوں کو استوار کرنا، نیز فرقوں کو قریب لانا اور دلوں کو جوڑنا کارِ دشوار ہے۔ بدگمانیوں کی زہریلی فضا میں زیرِ نظر کتاب نسیم صبح گاہی کے ایک خوشگوار جھونکے کی طرح ہے جس میں نہ صرف ایک دوسرے کے مذہب کے بارے میں غلط فہمیوں کو دور کیا گیا ہے ، بلکہ اس بات پر بھی زور دیا گیا ہے کہ (100) سو کروڑ کی آبادی والے ہندوستان میں جب تک ہندو مسلم تعلقات میں خوشگوار تبدیلی نہیں آئے گی اور اتحاد کی راہیں ہموار نہیں ہوں گی تب تک ہمہ جہت ترقی کا خواب بھی ادھورا رہے گا۔ لہٰذا مصنف کے اس نہایت اہم مشورے پر سنجیدگی سے سب کو غور کرنے کی ضرورت ہے۔ ''مسلمانوں کے لیے ضروری ہے کہ وہ حقیقت کا سامنا کریں اور اپنے رویے میں ایسی تبدیلی لائیں کہ ان کے مسائل کے حل میں آسانیاں پیدا ہوں۔ اسی طرح ہندوؤں کا بھی یہ فرض ہے کہ مسلمانوں کے متعلق شکوک و شبہات ختم کرکے ان کے ساتھ بہتر رویہ اپنائیں۔ ہندوستان کے ہر گوشے میں بسے ہوئے بارہ کروڑ مسلمانوں کو حسبِ خواہش نظرانداز نہیں کیا جاسکتا، نہ ہی ان کو دبا کر رکھا جاسکتا ہے۔ اگر ان

کو مجبور کیا گیا تو وہ امن و سلامتی کے لیے ایک مستقل خطرہ بن سکتے ہیں۔ دونوں ہی فرقوں کا مفاد اس بات میں ہے کہ اکثریت کی حیثیت سے ہندوؤں کو چاہیے کہ وہ مسلمانوں کی ضروریات کا خیال رکھیں، اور ایک اقلیت کی حیثیت سے مسلمانوں کو چاہیے کہ وہ حقیقت پسند رویہ اپنائیں اور ہندوؤں کے ساتھ تعلقات کو خوشگوار بنائیں۔ دونوں جانب سے ہم آہنگی کی ایسی کوشش ہی قومی اتحاد کے بندھن کو مضبوط کرسکتی ہے"۔

کتابیں آئے دن لکھی جاتی ہیں اور پھر وقت کی گرد کا حصہ بن کر طاق نسیاں پر دھر دی جاتی ہیں ۔ البتہ خال خال ہی کوئی کتاب ایسی ہوتی ہے جو باطن کی آگ میں تپ کر کندن بن جاتی ہے اور ذہنوں کو جھنجھوڑتی اور طبیعتوں کو متلاطم کرتی رہتی ہے۔ ڈاکٹر رفیق زکریا نے یوں تو ایک سے ایک عمدہ کتاب لکھی ہے، لیکن زیر نظر کتاب کا معاملہ ہی الگ ہے ۔ اس میں ہندو مسلم اتحاد کے تئیں ان کے گہرے کمٹمنٹ اور باطنی اضطراب کے پیش نظر زندگی بھر کی ان کی سیاسی، سماجی، قانونی، مذہبی اور تہذیبی سوچ کا جوہر ان اوراق میں سمٹ آیا ہے اور ان کے دل کا درد لفظوں میں ڈھل گیا ہے۔اس کا تقاضا ہے کہ اس پر نہایت سنجیدگی سے غور کیا جائے اور توفیق ہو تو عمل بھی کیا جائے:

قلب یعنی کہ دل عجب زر ہے
اس کی نقادی کو نظر ہے شرط

گوپی چند نارنگ سے ادبی مکالمہ

روزنامہ 'نیشن' لاہور

نقاد، محقق اور نئے نظریہ ہائے نقد کو اردو میں روشناس کرانے والے مفکر، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ (پیدائش 1931) نہایت منظم و منضبط شخصیت کے مالک ہیں۔ اعلیٰ تعلیم یافتہ ہونے کے علاوہ وہ حددرجہ بالیدہ حسیّت سے بہرہ ور ہیں اور بصیرت افروز ذہن رکھتے ہیں۔ اتنا ہی نہیں انھوں نے اپنے علمی سفر کو نہایت ذمّہ داری اور دیانت داری کے ساتھ آزادانہ طے کیا ہے۔ ادھر فکر و دانش اور تنقید کی دنیا میں بالخصوص نقد کے نئے نقطہ ہائے نظر کے سلسلے میں انھوں نے جو کام کیا ہے، اس کی بدولت معاصر تنقید میں ان کا رتبہ بہت بلند ہوگیا ہے۔ صدر پاکستان کے تمغۂ امتیاز سے متصف گوپی چند نارنگ کو اتر پردیش کا غالب پرائز تیس بتیس برس پہلے 1962 میں ملا تھا۔ اس دوران امیر خسرو ایوارڈ، میر ایوارڈ، غالب ایوارڈ اور بہت سے خصوصی بین الاقوامی ایوارڈ اور اعزازات بھی ان کی خدمات کے لیے دیے گئے ہیں۔ ان کے علمی و ادبی کام کا تنوع حیرت انگیز ہے۔ مختلف اصناف، ادوار اور شخصیات پر ان کی چالیس[1] سے زائد کتابیں منظرِ عام پر آچکی ہیں۔ بلاشبہ لسانیات اور فلسفۂ لسان ان کے مطالعات کا مرکزی موضوع ہے۔

ایک بار پاکستان میں ایک انٹرویو کے دوران اپنی خدمات کے بارے میں پوچھے جانے پر انھوں نے خاکساری سے کہا، ''خدمات کیسی، اردو کا سفر میرے لیے سفرِ عشق ہے۔ محبت خودی کو نہیں، تسلیمِ خودی کو جانتی ہے''۔ لیکن اردو کے صاحبانِ نظر گوپی چند نارنگ کے کام کی گہرائی اور وسعت دونوں سے اچھی طرح واقف ہیں اور یہ کہ انھوں نے اردو زبان کی فکری حدود کو وسیع کرنے میں اور اردو کو برصغیر کی باوقار

1 اس وقت کتابوں کی تعداد ساٹھ سے زاید ہے۔

زبان بنانے میں کیسی شاندار کامیابی حاصل کی ہے۔

لسانیات پر گوپی چند نارنگ کے مضامین ساٹھ کی دہائی سے ہی سامنے آنے لگے تھے۔ اپنے علم کو امکانی حد تک مکمل کرنے کے لیے انھوں نے انڈیانا یونیورسٹی میں بھی تربیت حاصل کی۔ اس کے ساتھ ساتھ نئی فکری پیش رفت پر بھی نظر رکھی۔ انھوں نے نئے تنقیدی رویوں کا فقط تعارف ہی نہیں کرایا انھیں اردو ادب میں برت کر بھی دکھایا۔ لسانیات ہو یا اسلوبیات، ساختیات ہو یا پس ساختیات، اگر آج ہم ان اصول ہائے نقد کا ذکر سنتے ہیں تو حقیقت یہ ہے کہ اس کے پس پشت گوپی چند نارنگ کی تیس برسوں کی مسلسل ریاضت ہے۔ ان کی لگن، دل سوزی اور کمٹمنٹ میں کبھی کوئی کمی نہیں آئی۔ ان کا ذہنی نظم و ضبط دراصل اسی گہری کمٹمنٹ کی دین ہے اور یہی وہ چیز ہے جس کا بہت سے دوسرے لکھنے والوں کے یہاں فقدان نظر آتا ہے۔

اپنی کتاب ''ادبی تنقید اور اسلوبیات'' میں گوپی چند نارنگ نے میر تقی میر، انیس، اقبال اور فیض احمد فیض پر نئی تنقیدی نظر ڈالی ہے۔ مثال کے طور پر اپنے مقالے ''فیض کا جمالیاتی اور معنیاتی نظام'' میں انھوں نے فیض کا اسلوبیاتی مطالعہ تو کیا ہی ہے لیکن فیض کے معنیاتی افق کا بھی جائزہ لیا ہے۔ شاعری کا کمال اسی میں ہے کہ وہ پرانے لفظوں میں نئے معنی کی آگ بھر دے۔ رومانی ترکیبیں اور استعارے وہی ہیں، عاشق، معشوق، رقیب، گل و بلبل، قفس و باغباں وغیرہ، لیکن معنیاتی افق سامراج سے برسرِ پیکار یا حریت و انصاف کے لیے مضطرب آج کے سماج کا ہے۔ اس مقالے میں ایک کے بعد ایک فیض کے تمام مجموعوں کا جائزہ لیتے ہوئے نارنگ ثابت کرتے ہیں کہ کیا یہ صحیح نہیں کہ فیض نے کہیں پر بھی اپنے جمالیاتی احساس کو انقلابی فکر پر قربان نہیں کیا اور اسی طرح کہیں پر بھی اپنی انقلابی فکر کو جمالیاتی احساس پر قربان نہیں کیا۔

نارنگ نے اپنی تازگیِ فکر اور جراَتِ اظہار سے اردو میں ایک نئے دبستانِ تنقید کی طرح ڈالی ہے۔ ان کے دوسرے متاثر کن کام ''سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ'' اور ''امیر خسرو کا ہندوی کلام (نسخۂ برلن)'' ہیں۔ فکشن کی تنقید بھی ان کا خاص میدان ہے۔ اس سلسلے میں ان کی دو کتابوں ''اردو افسانہ: روایت اور مسائل'' اور

''نیا اردو افسانہ، تجزیے اور مباحث'' کا مطالعہ اس عہد کے اردو افسانے کو سمجھنے کے لیے ناگزیر ہے۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ سے حال ہی میں ہم نے جو انٹرویو لیا ہے پیش خدمت ہے:

س: اسلوبیات کیا ہے، اس کا تفاعل اور میدانِ کار کیا ہے؟ اس کا اطلاق کرتے ہوئے متن سے کیا نتائج اخذ کیے جاسکتے ہیں؟

ج: ادبی اسلوبیات کسی بھی لکھنے والے کے اسلوب کی امتیازی خصوصیت کا تجزیہ کرنے اور ان کا تعین کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ ادب کے جملہ متون اپنی اپنی انفرادی اسلوبیاتی خصوصیات کی بنا پر الگ الگ پہچانے جاسکتے ہیں، کیونکہ یہ خصوصیات مظہر ہوتی ہیں کسی بھی شاعر یا ادیب کی انفرادی تخلیقی شخصیت کا۔ واضح رہے کہ ادب میں بھی کھیل کی طرح اصول مقرر ہیں لیکن جس طرح کھیل میں ہر بازی دوسری بازی سے مختلف ہوتی ہے، ادب میں بھی شکلیں لامحدود ہیں، کیوں؟ اس لیے کہ تخلیقیت لامحدود ہے۔ اسلوبیات تخلیقیت کے اسی تنوع کو پرکھنے کی کوشش کرتی ہے۔ دوسرے رویوں سے یہ مختلف اس لیے ہے کہ اس کا اپنا معروضی طریقہ ہے جو کسی بھی متن یا ادیب یا شاعر کا تجزیہ اس لحاظ سے کرتا ہے کہ اس کی امتیازی تخلیقی شناخت ممکن ہوسکے۔ بالکل جس طرح کوئی انسان اپنی انگلیوں کے نشان سے پہچانا جاسکتا ہے، اسی طرح کوئی بھی فنکار اپنے فن میں زبان کی تخلیقیت سے پہچانا جاسکتا ہے۔ لیکن اسلوبیات کو ہر مرض کی دوا سمجھنا بھی غلط ہے۔ ہم پہلے غلط توقعات قائم کرلیتے ہیں پھر ناصح مشفق کا کردار ادا کرتے ہیں۔ میں بار بار کہتا رہا ہوں کہ اسلوبیات ادبی تنقید کے ہاتھ میں ایک حربہ ہے، یہ کُل ادبی تنقید نہیں۔ یہ ادبی اقدار کی اسلوبیاتی بنیاد کی نشاندہی تو کرسکتی ہے لیکن ادبی قدر کے تعین کا کوئی دعویٰ نہیں کرتی۔ ادبی قدر کا کوئی بھی تصور کسی بھی دور میں موضوعیت سے خالی نہیں رہا جبکہ اسلوبیات اول و آخر معروضی ہے۔

س: تو کیا آپ اس سے اتفاق کرتے ہیں کہ اسلوبیات ادبی متن کی جمالیاتی

تحسین نہیں کر سکتی۔ کیا اسلوبیات تنقید کو فقط ایک سائنسی بنیاد دینے یا اس کے لیے سائنسی راہ ہموار کرنے سے عبارت ہے؟

ج: بے شک اسلوبیات ادبی تنقید کے لیے راہ ہموار کرتی ہے، لیکن نہایت مضبوطی سے۔ دوسرے اصول خواہ کتنے اہم کیوں نہ ہوں، اتنے مضبوط نہیں، یعنی اتنے معروضی نہیں۔ جمالیات کا تو ذکر لانا ہی نامناسب ہے کیونکہ اسلوبیات ایسا کوئی دعویٰ ہی نہیں کرتی۔ جمالیات، نفسیات اور فلسفے کا شعبہ ہے۔ اور ادب میں جمالیات کا مسئلہ ادبی ذوق سے جڑا ہوا ہے جو بڑی حد تک موضوعی ہے اور جس کا معروضی تعین ناممکنات میں سے ہے۔ آپ کو تو معلوم ہے کہ ذوق یا معیار ایک علمیاتی مسئلہ ہے جو ہمیشہ متنازعہ فیہ رہا ہے، اور زمان و مکاں کے محور پر اس کی تعبیریں بھی بدل جاتی ہیں۔ سامنے کی بات ہے کہ استاد ذوق کے مداحوں کا ذوق ہرگز وہ نہیں تھا جو غالب کی ستائش کرنے والوں کا تھا۔ اگر ادبی ذوق یا معیار تمام زمانوں کے لیے متعینہ اور مقررہ ہوتے تو جمالیاتی ترجیحات بھی وہی رہتیں۔ لیکن آپ جانتے ہیں کہ جمالیاتی ترجیحات بدل جاتی ہیں۔ مزید برآں ادبی ذوق کے تعین میں ثقافتی اثرات، خاندان، معاشرہ، نظامِ تعلیم، علمی تربیت اور مطالعے کے رواج یا رجحانات کا بھی ہاتھ رہتا ہے۔ یہ تمام عناصر تاریخ اور ثقافت کے محور پر بدلتے رہتے ہیں۔

چنانچہ اگر معروضی اصول سائنسی اصول ہیں تو پھر اسلوبیات ادب کی تنقید و تحسین کے لیے سائنسی بنیاد اسی لیے فراہم کرتی ہے کہ اس کے یہاں مادر پدر آزاد رائے زنی کی گنجائش نہیں، یعنی جس رائے زنی کی بنا پر آئے دن تنقید میں عظمت کے فتوے دیے جاتے ہیں پھر اتنی ہی شدت سے وہ رد بھی ہوتے ہیں۔

س: کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ لسانیات سائنس ہے تو ہم ادب کو سائنس کے حوالے کیوں نہ کریں؟

ج: کون کہتا ہے کہ ادب کو سائنس کے حوالے کیا جائے۔ ویسے کوئی چاہے بھی تو ادب کو سائنس کے حوالے کیا بھی نہیں جاسکتا۔ یہ دو چیزوں کو ملانے اور خواہ مخواہ خلط مبحث کی کوشش کی ہے۔ واضح رہے ادب کی تشکیل زبان سے ہوتی

ہے اور زبان فقط میڈیم نہیں ہے، یہ خیال کی شرط ہے۔ سوسیئر کا قول ہے کہ ''ہنوز کسی نے ایسا معنی نہیں پایا جس کا معنی نما نہ ہو''۔ زبان معنی خیزی کرتی ہے اور ادب معنی خیزی کی جولان گاہ ہے۔ غلط فہمی وہاں پیدا ہوتی ہے جب ہم یہ خطِ امتیاز کھینچتے ہیں کہ عام زبان حقیقی ہے اور ادبی زبان علامتی ہے، یہ ایک واہمہ ہے یا خودساختہ متھ، زبان کا سارا تفاعل استعاراتی ہے اور ادب اس استعاراتی تفاعل کا زیادہ سے زیادہ فائدہ اٹھاتا ہے۔ ادبی متن ملفوظی ہے چنانچہ متن کا معروضی تجزیہ برحق ہے، اس سے ادب کو سائنس یا سائنس کو ادب بنانے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ معروضی تجزیاتی رویے کو برتنے سے ادب کی اپنی ادبی حیثیت میں کوئی نقص واقع ہونے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ ایسا سوچنا غلط ہے۔

س: ڈیوڈ لاج کا کہنا ہے کہ لسانیات ادبی تنقید نہیں بن سکتی۔ لسانیات سائنس ہے جب کہ ادب کا سروکار اقدار سے ہے۔ تنقید اور لسانیات کی اس باہمی کشاکش کے بارے میں آپ کی رائے کیا ہے؟

ج: اردو میں بھی ڈیوڈ لاجوں کی کمی نہیں۔ یہ کسی نہ کسی نزاع کو زندہ رکھنا چاہتے ہیں تاکہ اپنی زندگی کا ثبوت فراہم کرسکیں۔ لسانیات جیسا کہ میں نے عرض کیا ادبی تنقید ہونے کا کوئی دعویٰ ہی نہیں کرتی کیونکہ وہ ادبی تنقید کے ہاتھ میں فقط ایک حربہ دیتی ہے البتہ یہ حربہ دوسرے علوم کے مہیا کردہ حربوں سے کہیں زیادہ کارگر ہے۔ دوسرے یہ کہ لسانیات سائنس محض نہیں یہ سماجی سائنس ہے، اور زبان ہو یا ادب دونوں سماجی مظہر ہیں۔ تیسرے یہ کہ لسانیات کے تکنیکی پہلو سے قطع نظر یہ فلسفۂ لسان بھی تو ہے جس کی چھوٹ ادب پر بھی پڑتی ہے۔ اور چوتھی اور آخری بات یہ کہ قدر کا سوال ایک کھلا سوال ہے۔ قدر کا تصور اب وہ نہیں جو پہلے تھا۔ قدر کے متعینہ معنی چیلنج ہو چکے ہیں۔ نہیں بھولنا چاہیے کہ قدر بجائے خود زبان اور آئیڈیولوجی کی تشکیل ہے۔ کوئی بھی مابعد جدیدی مفکر ڈیوڈ لاج سے اس بارے میں اتفاق نہیں کرسکتا کیونکہ جن بنیادوں پر قدر کی متعینہ تعریف ممکن تھی، وہ بنیادیں بجائے خود تغیر پذیر ہیں۔ اس کی

طرف میں نے پہلے اشارہ کیا ہے۔

س: فلسفۂ لسان سے متعلق نئی تھیوری کے اطلاق سے اردو میں کیا فائدہ ہوا؟ آپ کی بازیافت کیا ہے، نیز اردو میں اس کا مستقبل کیا ہے؟

ج: اردو میں ابھی ہم اس منزل سے آگے نہیں نکلے کہ علم کو بطور علم کے قبول کرسکیں۔ علم کی اپنی ایک مسرت ہے جس کو کسی دوسری مسرت سے ناپا تولا نہیں جاسکتا۔ اردو تنقید میں ابھی ہم افادہ پرستی کے چکر سے آزاد نہیں ہوئے۔ ہم ہر چیز کو سود و زیاں کی میزان پر دیکھتے ہیں۔ کیا یہ چیز خود اپنا انعام نہیں کہ نئے علوم سے انسانی ذہنی کارکردگی یا ادبی کارکردگی کو بہتر طور پر سمجھنے میں مدد ملتی ہے اور ادب کی نوعیت یا ماہیت کی آگہی میں اضافہ ہوتا ہے۔ کمرشیل چیزوں کے فوائد تو فوری طور پر گنوائے جاسکتے ہیں۔ لیکن ادب اور کلچر کے معاملات نہ تو فوری ہوتے ہیں نہ ان کو افادے کے پیمانے سے ناپ سکتے ہیں۔ میں نے جو کچھ کیا اپنی باطنی ضرورت کے تحت کیا اور اس ایقان کے ساتھ کیا کہ اردو تنقید کو اس آگہی کی ضرورت ہے۔ جو کچھ میں لکھتا رہا ہوں، سب کے سامنے ہے۔ اس کا فائدہ کیا ہے یا اس سے کیا راہ کھلتی ہے۔ علم تو علم ہے اس کے کارگر ہونے کا انحصار اس کے برتنے والوں کی فکری صلاحیت اور ذہنی رویوں پر ہوگا۔ اتنا معلوم ہے کہ تکثیریت، تانیثیت، بین المتونیت، پوسٹ کالونیل ازم اور تہذیبی بازیافت کے تفاعل سے ادب اور تنقید کی فضا بدلنے لگی ہے۔

س: سوسیئر کا لسانی ماڈل کیا تھا جس کو رومن جیکب سن نے آگے بڑھایا یعنی جس پر ساختیاتی فکر کی بنیاد ہے؟

ج: سوسیئر کا ماڈل خاصا تجریدی اور تفصیل طلب ہے۔ یہ اتنا سادہ نہیں کہ اسے ایک دو جملوں میں نمٹا دیا جائے۔ 1988 سے 1993 کے پانچ چھ برسوں میں صریر کراچی، شعر و حکمت حیدرآباد، شب خون الٰہ آباد، دریافت کراچی اور کئی دوسرے رسائل میں سوسیئر اور جیکب سن پر تفصیل سے لکھ چکا ہوں اور اب تو میری تھیوری والی کتاب ہندوستان و پاکستان دونوں جگہ سے شائع ہوچکی ہے (ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات) اس کتاب میں ان تمام امور

کے بارے میں بحث ممکنہ حد تک مل جائے گی۔

س: کلاڈلیوی اسٹراس نے متھ پر جو کام کیا تھا، کیا ادبی تنقید میں اس سے استفادہ کیا جاسکتا ہے؟

ج: کیوں نہیں۔ لیوی اسٹراس کا کام ساختیات کے ابتدائی زمانے کا کام ہے۔ یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ محمد حسن عسکری نے اپنے مضمون ''وقت کی راگنی'' میں جو ان کی زندگی کے آخری برسوں کا لکھا ہوا ہے، لیوی اسٹراس کی خاصی تعریف کی ہے۔ اس بات سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ متھ ہی وہ اصل بیج ہے جس سے بعد میں ہر نوع کا فکشن وجود میں آیا۔ کلاسیکی ساختیاتی مفکرین (بشمول گریما، تودوروف، ژنیت) کا تمام تر کام فکشن کی تنقید پر ہے۔ یہ سب لیوی اسٹراس ہی کا اثر تھا۔ اسٹراس کا اصلی کارنامہ کلچر میں ساخت کی دریافت ہے اور یہی ساخت انسانی ادراک، سماجی سرگرمی اور ادبی اصناف کی تہ میں بھی ہے — سوسئیر کی بنا پر اسٹراس نے یہ بات ہمیشہ کے لیے ثابت کردی کہ انسانی کلچر کے تمام ظواہر میں زماں کے کسی بھی مقام پر ایک مجرد نظام (ساخت) ہمیشہ کارگر رہتی ہے اور یہ نظام ہمیشہ خود انضباطی اور خود کفیل رہا ہے۔

س: لیوی اسٹراس نے گہری ساخت کو بھی دیکھنے کی کوشش کی۔ انسانی رشتے داریوں کے نظام سے ساختیاتی نقاد کو کیا مدد ملتی ہے؟ اسٹراس کا مقصد کن سماجی سچائیوں پر زور دینا تھا؟

ج: انسانی رشتوں کی معنویت جو 'غیر متمدن' انسان کی متھ کی اندرونی ساخت سے جھانکتی ہے یعنی اس کا علامتی نظام جو اپنی سماجی شکل رکھتا ہے اور جس ربط و ضبط کے باعث وہ اپنی معنویت قائم کرتا ہے، اس سے بڑی سماجی سچائی کیا ہوسکتی ہے؟ دوسرے لفظوں میں آج کی تہذیب اور تمدن کی رو سے انسان کے جس دور کو 'وحشی' قرار دیا جاتا ہے، اس میں بھی انسانی ذہن ایک مکمل علامتی سماجی نظام رکھتا تھا جو ثقافتی اعتبار سے خودکفیل تھا۔ اسٹراس کے ایک مطالعہ کا نام ہی The Savage Mind ہے۔ عسکری 'وقت کی راگنی' میں اسٹراس کے اسی

فکری کارنامے سے متاثر نظر آتے ہیں۔

س: رولاں بارتھ کا کہنا ہے کہ ادب میں زبان کو اس بات سے اتنی غرض نہیں کہ لفظوں کا حقیقت سے کیا رشتہ ہے، جتنی اس بات سے کہ مصنف لسانی نظام کے کن رشتوں کو بروئے کار لانا چاہتا ہے۔ آپ کی کیا رائے ہے؟

ج: بارتھ بہت دلچسپ مفکر ہے۔ ادب میں اس کے خیالات ساختیات و پس ساختیات کا مرکزی حوالہ ہیں۔ وہ کہیں کہیں چھیڑتا اور اکساتا بھی ہے۔ وہ بار بار کہتا ہے کہ زبان کوئی شفاف میڈیم نہیں ہے۔ زبان جس حقیقت کو قائم کرتی ہے وہ وہ حقیقت نہیں جسے ہم خارج میں دیکھتے ہیں یا جو ہماری روٹین زندگی کا حصہ ہے۔ زبان جس حقیقت کو خلق کرتی ہے وہ لسانی حقیقت ہے۔ زبان اس حقیقت پر اپنا رنگ چڑھا دیتی ہے یعنی اس میں ملاوٹ کر دیتی ہے۔ زبان حقیقت کو جوں کا توں نہیں رہنے دیتی۔ مزید برآں اس پر مصنف کے ڈسکورس کے رنگ کا اور اضافہ ہو جاتا ہے۔ بارتھ کے قول میں جو بات مضمر ہے وہ یہ کہ زبان اور حقیقت کا رشتہ اتنا سیدھا سادا نہیں ہے جتنا اب تک سمجھا جاتا رہا ہے۔

س: رولاں بارتھ سوسیئر کی نشانیات سے بہت متاثر رہا ہے، وہ یہ کہنے میں کہاں تک حق بجانب ہے کہ ادب کا وجود اس کے پیغام میں نہیں بلکہ اس کے نظام میں ہے؟

ج: اس بات کو سمجھنے کے لیے اس کو یوں دیکھیے کہ ''زبان ہی پیغام ہے'' 'Medium is Message' ظاہر ہے زبان کے بغیر پیغام کا کوئی وجود نہیں۔ واضح رہے کہ ادب میں فن پارہ ہو یا نظم پہلے وہ خود کو قائم کرتی ہے۔ وہ قائم نہ ہو تو پیغام کا سوال ہی نہیں۔ بارتھ کی بات سے الجھن اس لیے پیدا ہوتی ہے کہ ہمارے دل و دماغ ابھی تک لفظ و معنی کی ثنویت کے صنم آشنا ہیں۔ ہم ہمیشہ میڈیم اور پیغام یا لفظ اور خیال کی دوئی کے نقطۂ نظر سے بات کرتے ہیں اور ایک کو دوسرے پر فوقیت دیتے ہیں۔ لسانی نشان کے تصور نے ثنویت کی گرہ ہی کاٹ دی۔ دور کیوں جایئے سنسکرت شعریات میں بالخصوص بھرتری ہری کے

'سپھوٹ' کا تصور کیا وہ نہیں ہے جو سوسیئر کے لسانی نشان کا ہے۔ دال اور مدلول لسانی نشان کی فقط دو طرفیں ہیں باہم پیوست، کاغذ کی دو طرفوں کے مماثل۔ یہ الگ الگ ہیں ہی نہیں۔ پس بارتھ اگر یہ کہتا ہے کہ ادب کا وجود اس کے پیغام سے نہیں اس کے نظام سے ہے تو کیا غلط کہتا ہے کیونکہ نظام ہی تو پیغام ہے۔ اس نظام یا ساخت کو سمجھنا ادب کی معنی خیزی کو سمجھنا اور اس سے لطف اندوز ہونا ہے جو قرأت کا تفاعل ہے۔

س: ڈاکٹر وزیر آغا نے بارتھ پر لکھتے ہوئے Ecrivain اور Ecrivant کے فرق کو مزید دو مثلثوں میں تقسیم کیا ہے:

(1)	Ecrivant	—	Readerly	—	Plaisir
(2)	Ecrivain	—	Writerly	—	Jouissance

آپ کی کیا رائے ہے؟

ج: بارتھ کی بات بہت صاف ہے اور اس میں کوئی پیچیدگی نہیں وہ Writerly تحریر کو ترجیح دے رہا ہے۔ جس مثلث کا آپ ذکر کر رہے ہیں اس میں دونوں جگہ دوسرا عنصر فرانسیسی کا ترجمہ ہے بلکہ پہلے لفظ کا تفاعل ہے۔ یہ مترجموں کی دین ہے۔ Jouissance کا تصور بھی بارتھ کا ہے جس کا لطیف پہلو یہ ہے کہ یہ جنسی نشاط کا پہلو رکھتا ہے۔ یہ بات بھی پہلی بار نہیں کہی گئی۔ سنسکرت ماہرین کے یہاں جنسی نشاط کا تصور ادب و آرٹ کی لطف اندوزی میں جمالیاتی حظ کے پہلو بہ پہلو مل جاتا ہے اگرچہ کہیں کہیں اس پر روحانیت کا پردہ ڈال دیا گیا ہے، تاہم آنند وردھن کے یہاں اس کو 'مہا بھوگ' کہا گیا ہے۔ دھونی کے شعری نظریے میں 'مہا بھوگ' کا تصور بعینہٖ وہی ہے جو بارتھ کے یہاں Jouissance کا ہے۔ وزیر آغا نے بارتھ کی ترکیبوں کو آمنے سامنے رکھ کر افہام و تفہیم کی کوشش کی ہے۔

س: یہ بحث 'لکھاڑی لکھتا ہے کہ لکھت لکھتی ہے' ابھی تک ذہنوں میں تازہ ہے۔ آپ کی رائے کیا ہے؟

ج: بیشک بظاہر تو یہی لگتا ہے کہ مصنف لکھتا ہے لیکن مصنف وہی تو لکھے گا جو

ادب کا تقاضا (یعنی ادب کا نظام) اس سے لکھوائے گا۔ ملارمے اور بارتھ کا مقصد اسی نظام پر زور دینا ہے کہ مصنف خلا میں نہیں لکھتا نیز مصنف قادرِ مطلق ہے نہ تخلیق تخلیقِ مطلق۔ صریر اور شب خون میں اسی پر بالتفصیل لکھ چکا ہوں۔ میں نے ایک طرف سنسکرت نیز عربی فارسی روایت اور دوسری طرف نئی تھیوری میں جو سہ طرفہ مکالمہ قائم کرنے کی کوشش کی ہے، اس میں بعض مقاماتِ اشتراک اتنے سطح پر نہیں ہیں جتنے گہرائی میں ہیں۔ میں نے جہاں نیایے درشن یا بودھوں کے اپوہ یا شونیتا کی بات اٹھائی ہے وہاں جرجانی کے زبان کو معاشرتی نظام کا خود ساختہ حصہ سمجھنے کا بھی ذکر کیا ہے۔ دریدا کی موجودگی کی مابعدالطبیعیات سے قطع نظر ہماری شعریات میں روایت کا جو تصور ملتا ہے اور جسے ابن رشیق نے خیمے کی مثال سے سمجھایا ہے اور بعد کے مفکرین نے اس کی جو وضاحت کی ہے وہ بارتھ کے قول کی معنویت سے دور نہیں پڑتی۔ یعنی ادیب خلا میں نہیں لکھتا یا خالی سلیٹ پر نہیں لکھتا۔ ہم لاکھ کہیں کہ 'آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں' یا... 'صریرِ خامہ نوائے سروش ہے'، تو رومانی طور پر تو واقعی ایسا لگتا ہے مگر حقیقتاً یہی بات صحیح ہے کہ ادیب یا شاعر جو کچھ لکھتا ہے کسی نہ کسی نظام یا سابقہ سرمایے یا روایت کی رو سے لکھتا ہے، اس کے حوالے سے لکھتا ہے اور اس کے اندر لکھتا ہے۔ نظام یا روایت سے باہر کچھ بھی نہیں خواہ کوئی اس کا شعوری احساس رکھتا ہو یا نہ رکھتا ہو۔ اور تو اور ہر تجربہ، انحراف یا اجتہاد بھی روایت کی رو سے ہے، چنانچہ اگر بارتھ کہتا ہے کہ لکھت لکھتی ہے تو کچھ ایسا غلط نہیں کہتا۔ البتہ اس کا انداز قولِ محال کا ہے جو عام سوجھ بوجھ کو صدمہ پہنچاتا ہے۔

س: ردتشکیل کیا ہے؟ فلسفے اور ادبی مطالعے میں اس کی اہمیت کیا ہے؟ کیا دریدا قرأت یا تعبیرِ متن کی نئی تھیوری دینے میں کامیاب ہے؟ مغربی فلسفے میں موجودگی کی مابعدالطبیعیات سے اس کی مراد کیا ہے یا یہ کہ تحریر زبان سے قبل ہے؟

ج: ردتشکیل کی تعبیریں اور مفاہیم اب ایک نہیں کئی ہیں۔ ان کا سرسری ذکر غیر

ذمہ دارانہ ہوگا۔ بار بار اپنی کتاب کا حوالہ دینا بھی کوئی اچھی بات نہیں۔ بہرحال اس میں دریدا اور ردتشکیل سے کھل کر بحث کی گئی ہے۔ (ڈاکٹر وزیر آغا، ڈاکٹر فہیم اعظمی، قمر جمیل، ضمیر علی بدایونی اور ہندوستان میں وہاب اشرفی، نظام صدیقی، ابو الکلام قاسمی، شافع قدوائی اور بعض دوسروں نے بھی اپنی اپنی پسند کے مطابق وضاحت کی ہے) دریدا نے صدیوں سے چلے آرہے تصورات کو چیلنج کیا ہے جن کی بنیاد مفروضات پر تھی۔ فلسفے اور علوم انسانیہ میں تبدیلیوں کی نوعیت معنی دیر یاب کی سی ہوتی ہے، اس لیے ان کو صحیح یا غلط، کامیاب یا ناکام کے عرف عام پیمانوں سے نہیں ناپا جاسکتا۔ دریدا نے متعینہ معنی پر چلے آرہے جبر کو توڑا ہے، ذہنوں کو جھنجھوڑا اور صدمہ پہنچایا ہے۔ ہر کلیے اور مقتدرے کو چیلنج کیا ہے، اس لیے دریدا کی مخالفت بھی بہت ہے۔ بہرحال یوں سمجھیے کہ جیسے تاریخ اب ہرگز وہ نہیں ہوسکتی جو مارکس سے پہلے تھی، اسی طرح ادبی تنقید بھی اب ہرگز وہ نہیں ہوسکتی جو دریدا سے پہلے تھی۔ مابعدالطبیعیاتی دال کے متعینہ معنی کو یا یوں کہیے کہ معنی کی وحدانی تعبیر کو ہمیشہ کے لیے چیلنج کرنا معمولی کارنامہ نہیں ہے۔ دریدا معنی پر چلے آرہے ہر نوع کے جبر پر خواہ وہ تاریخی ہو، سماجی، سیاسی یا فلسفیانہ سوالیہ نشان لگاتا ہے۔ معنی کا سیال ہونا یا لامتناہی طور پر گردش میں ہونا اب ہمیشہ کے لیے ثابت ہوچکا ہے۔ لاکاں ہوں یا فوکو، بارتھ ہوں یا جولیا کرسٹیوا، ان تمام مفکرین نے اس عہد میں دانشوری کی اس باغیانہ روایت کو مضبوط کیا ہے جس نے تاریخ کے محور پر ہر طرح کے جبر کو للکارا ہے۔ دریدا سے کوئی متفق ہو یا نہ ہو، یہ حقیقت ہے کہ دریدا کا ظہور ایک تاریخی موڑ ہے۔ ادب میں بھی اب ہم بدلیل بہت سے مفروضات کے دوسری طرف جھانک سکتے ہیں، یعنی سچائی فقط اتنی نہیں جو بظاہر دکھائی دیتی ہے۔ تحریر زبان سے قبل ہے کا مفہوم مختصر لفظوں میں یہ ہے کہ بولی جانے والی زبان سے قبل افتراق کا بیج ہے جو لسانی کارکردگی میں مضمر ہے۔ یہ زبان کی کنہہ ہے۔ معنی کا سارا کھیل افتراق کے اسی بیج سے پھوٹتا ہے۔ دریدا کی افتراقیت اور ناگارجن کے شونیتا میں بہت زیادہ فرق نہیں ہے۔

یعنی زبان میں معنی اپنی نفی سے پیدا ہوتا ہے۔ سوسئیر کا بہت مشہور قول ہے ''زبان میں افتراق ہی افتراق ہے بغیر کسی مثبت عنصر کے''۔ ردتشکیل معنی کی تکثیریت کا فلسفہ ہے۔ معنی چونکہ وحدانی نہیں ہے، اس لیے موجودگی کی مابعدالطبیعیات جو معنی کے وحدانی ہونے کی گارنٹی تھی اپنے آپ کالعدم ہوجاتی ہے۔

س: نکولوس ٹریڈل کا کہنا ہے کہ پس ساختیات اور ردتشکیل دونوں اس معنی میں عقلیت کے خلاف پڑتے ہیں کہ یہ منطق کو بطور حربہ استعمال کرتے ہیں فلسفہ کو منہدم کرنے کے لیے جو نادرست ہے۔ آپ کی کیا رائے ہے؟

ج: ٹریڈل کی حیثیت ہی کیا، عام سوجھ بوجھ کی راہ محفوظ راہ ہے۔ اگر Spirit of Enquiry کا ساتھ دینا ہے تو محفوظ راہ کو چھوڑنے کا خطرہ مول لینا ہی پڑے گا۔ کیا مناسب ہے اور کیا نامناسب اس کا حکم کون ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا آپ فکر و خیال کی آزادی کے حق میں ہیں یا پادری یا برہمن یعنی سکہ بند سوچ کے ساتھ ہیں۔ خود موضوعِ انسانی کے بارے میں غور و فکر کی روایت مغربی فلسفے میں چند صدیوں سے زیادہ پرانی نہیں۔ چنانچہ یہ پیشین گوئی کون کرسکتا ہے کہ مستقبل میں کیا صحیح ثابت ہوگا کیا غلط، یا جو آج صحیح سمجھا جارہا ہے اسے ہمیشہ صحیح سمجھا جائے گا۔ کسی بھی متعینہ معنی کے تمام وقتوں کے لیے صحیح ہونے کی گارنٹی کیا ہے؟ مسئلہ وہی ہے کہ کیا آپ سکہ بند تصورات کے ساتھ ہیں یا ذہنی کشادگی کا ساتھ دینا چاہتے ہیں۔ میں بہرحال ذہنی کشادگی اور آزادیٔ فکر کی جانب رہنا پسند کروں گا۔ عقلیت reason سے ہے اور منطق rational کا ساتھ دیتی ہے، مغرب reason کی حمایت کا دعوے دار ہے تو مغربی مابعدالطبیعیات پر منطق سے وار کرنا کیوں نادرست ہے؟

س: پس ساختیاتی فکر اور ردتشکیل کا دعویٰ ہے کہ وہ غیر مذہبی ہیں لیکن ان کی اپیل کئی اعتبار سے مذہبی اپیل کی طرح ہے ... یعنی وہ سائنس کو بھی چیلنج کرتے ہیں۔ آپ کی رائے کیا ہے؟

ج: ہو نہ ہو اس سوال پر کسی پادری کی روح کا سایہ ہے۔ ایک ایسے اندازِ فکر کے

بارے میں جو سراسر غیر مذہبی ہو اور جس کا مغربی مابعد الطبیعیات کے رد کے علاوہ کسی سے کچھ لینا دینا نہ ہو، اس کو مذہب سے بھڑانے کا کام کوئی سادہ لوح ہی کرسکتا ہے۔ پس ساختیاتی فکر کی جدلیات خود کو بھی معاف نہیں کرتی۔ وہ سائنسی ہونے کا دعویٰ بھی نہیں کرتی بلکہ وہ ہر طرح کے دعووں یا کُلیہ سازی کے خلاف ہے۔ نئی فکر نطشے کے موقف سے زیادہ قریب ہے کہ اصل جوہر انسانی سرشت ہے جو تخلیقیت سے عبارت ہے۔

س: ڈاکٹر وزیر آغا کا کہنا ہے کہ دریدا نے موجودگی کی مابعدالطبیعیات کو رد نہیں کیا فقط ساخت میں 'مرکز' کے تصور کی جگہ 'نمونے' نے لے لی ہے؟

ج: دریدا کو تو اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ میں نے اس کو ٹھیک سے سمجھا یا نہیں، لیکن میری غلط یا صحیح تفہیم سے میرے بارے میں اندازہ ضرور لگایا جاسکتا ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا کا زورِ تخیل لائق رشک ہے۔

س: آپ کے معاصرین میں شمس الرحمٰن فاروقی نے نئی تھیوری کو 'شعر شور انگیز' میں میر تقی میر کی شاعری پر برتا ہے۔ آپ کی رائے کیا ہے؟

ج: شمس الرحمٰن فاروقی کے علم و فضل کی میں قدر کرتا ہوں لیکن ان کے تنقیدی اوزار ہیئتی ہیں اور یہ امریکی نیو کریٹیسزم سے مستعار ہیں۔ ساختیاتی فکر کی رو سے ہیئتی اندازِ نقد بورژوا ہے۔ ساختیاتی فکر اور پس ساختیاتی فکر ہیئتی تنقید کی سخت مخالف ہیں۔ ان کا موقف کہ ادب آئیڈیولوجیکل ڈسکورس کی تشکیل ہے، نیو کریٹیسزم کے پیروکاروں کی 'موضوعیت' سے بالکل مخالف پڑتا ہے۔ فاروقی صاحب نے ادب کی سماجی معنویت کو ہمیشہ مسترد کیا ہے۔ اس کے باوجود نئی تھیوری کی بہت سی بصیرتوں کے وہ قائل بھی ہیں اور انھوں نے ان سے استفادہ بھی کیا ہے۔ میری حقیر رائے میں اس میں تناقض کا پہلو نکلتا ہے۔ دریدا کو انھوں نے خواہ مخواہ اپنا مسئلہ بنا لیا ہے۔ شعر شور انگیز کے دیباچوں میں رد کی خواہش اس قدر شدید ہے کہ دور از کار نتائج اخذ کرنے میں بھی ان کو عار نہیں۔ میں ان کے علم کا قائل ہوں لیکن تنقیدی فیصلوں کا نہیں۔ ان کے بہت سے تنقیدی فیصلے میرے نزدیک مشکوک ہیں۔ ان کا یہ کارنامہ معمولی

نہیں کہ انھوں نے ترقی پسندوں کو دفاعی مورچہ سنبھالنے پر مجبور کردیا تھا۔ لیکن کیا یہ افسوس ناک نہیں کہ آج وہ خود دفاعی مورچہ اختیار کرنے پر مجبور ہیں حالانکہ وہ نئی تھیوری کی بصیرتوں سے خوب خوب مستفید ہونے کا پتہ دیتے ہیں۔ یہ ان کے دل کا چور ہے جس کو وہ چھپاتے ہیں۔ اگر کوئی کہے تو وہ برا مان جاتے ہیں۔ اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ان کے یہاں دو وفاداریوں میں شدید کشمکش ہے یعنی ایک طرف جدیدیت اور وہ بھی غالی جدیدیت اور دوسری طرف کلاسکیت یعنی غالی کلاسکیت۔ شعر شور انگیز میں یہ دونوں نمایاں ہیں۔ یعنی اگر ادب خود کفیل اور خودمختار ہے اور معنی وحدانی ہے تو تکثیریت کیسی۔ یہ تو دوغلا پن ہے۔ ان کا معنی کا تصور رد تشکیلی نہیں ہیئتی ہے۔ شعر شور انگیز میر کے منتخب اشعار کی شرح ہے۔ اگر وہ ہیئتی نقطۂ نظر سے میر پر تنقیدی کتاب لکھ دیتے تو وہ زیادہ قابل قدر ہوتی۔

س: اردو میں نئی تھیوری کے اثرات کی موجودہ صورتِ حال کیا ہے؟

ج: ادب اور کلچر میں تبدیلیاں آہستہ رو اور دیر آشنا ہوتی ہیں۔ پہلی ضرورت فلسفۂ لسان سے واقفیت ہے جو خال خال ہے۔ اردو کی علمی اور ادبی روایت معمولی نہیں۔ ہماری شعریات میں ایسے مقامات کی کمی نہیں جہاں سے نئے خیالات سے مکالمہ کیا جاسکتا ہے۔ اتنی بات صاف ہے کہ تنقید اب بچوں کا کھیل نہیں۔ آپ تاثراتی باتیں کرکے ٹال نہیں سکتے۔ تنقید کی دنیا میں اب تھیوری کی جانکاری ضروری ہے، دوسرے لفظوں میں فلسفۂ ادب اور شعریات کی، شعریات سے مراد شاعری اور نثر دونوں کی شعریات۔ ایسا بھی نہیں کہ ایسے منتخبانِ روزگار موجود نہ ہوں جو اِن خوبیوں سے متصف ہوں۔ اثرات کا سلسلہ جاری ہے۔

س: ساٹھ کی دہائی میں لسانی تشکیلات کے نام سے جو تحریک شروع ہوئی تھی اس کا انجام مایوس کن کیوں ہوا؟

ج: وجہ وہی تھی جو اوپر عرض کی گئی یعنی فلسفۂ لسان سے عدم واقفیت۔ یاروں نے وٹگنسٹائن کے فلسفۂ لسان کو ٹھیک سے سمجھا ہی نہیں۔ لیکن اتنی بات تو ان کے

حق میں جاتی ہے کہ ان لوگوں کی نیت بخیر تھی۔ وہ لوگ کچھ کرنا، کچھ سوچنا، کچھ نئی راہ نکالنا چاہتے تھے۔ وٹگنسٹائن (Tautology) کا بادشاہ ہے۔ اس کو سمجھنا آسان نہیں۔ بالخصوص ادب پر اس کے خیالات کے اطلاق میں چوک ہوئی۔ یعنی انفرادی پاروں پر زیادہ زور دیا گیا، زبان کے اُس کلّی مجرد نظام کو نظرانداز کرتے ہوئے جو ساخت میں مضمر ہے اور فیضانِ جاریہ کی صورت رکھتا ہے۔ بہرحال ان کے حوصلہ اور ہمت کی داد دینا چاہیے کہ انھوں نے فرسودگی کے خلاف آواز تو اٹھائی۔ بے شک انھوں نے ٹھوکر کھائی ۔لیکن یہ ٹھوکر تازگیِ اظہار کی راہ میں تھی۔ میں ان کے طریقۂ کار کو نہیں ان کی نیتوں کو سلام کرتا ہوں۔ بہرحال وہ میرے پیشرو تھے اس حقیقت سے انکار نہیں۔

(۲)

(انٹرویو کے دوسرے حصے میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے علاوہ دوسرے امور کے اردو کے تناظر میں نئی ادبی تھیوری کی معنویت پر مزید روشنی ڈالی ہے۔ اس سلسلے میں حالی کے مقدمۂ شعر و شاعری کو وہ اردو میں ادبی تھیوری کی پہلی بنیادی کتاب قرار دیتے ہیں۔ بقول ان کے حالی کے بعد تنقید نے بطور ایک ضابطۂ ادب کے ترقی تو کی، لیکن ادبی تھیوری میں کوئی بڑا کام نہیں ہوا۔ اب حالی کے ایک سو سال کے بعد تھیوری پر پھر سنجیدگی سے توجہ ہونے لگی ہے۔ ڈاکٹر نارنگ اس رائے سے اتفاق نہیں کرتے کہ افسانہ ہماری وہ واحد صنف ہے جس نے کمالِ فن کی تمام بلندیوں کو چھولیا، یا ساٹھ کی دہائی کے بعد افسانے کا معیار برابر گرا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ کمالِ فن کے اعتبار سے ہماری مرکزی صنف غزل ہے۔ پچھلے ساٹھ ستر سال میں غزل کی بازیافت ہوئی ہے اور غزل کی مقبولیت بڑھی ہے۔

ڈاکٹر نارنگ اردو کی جڑوں پر زور دیتے ہیں۔ جڑوں کا احساس اس لیے ضروری ہے کہ ثقافت کا تعلق جڑوں سے ہے، اور دوسری علاقائی زبانوں سے رشتوں کا عرفان جڑوں کی معلومات کے بغیر ادھورا ہے۔ اردو کی ابتدا کا دستاویزی مواد بہت کم ہے۔ وہ ان لوگوں کی مخالفت کرتے ہیں جو اردو کی تاریخ کو بادشاہوں یا

درباروں تک محدود سمجھتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ ہر ترقی یافتہ زبان کی ایک لوک روایت (عوامی روایت) ہوتی ہے۔ اردو کی جڑیں بھی لوک روایت میں ہیں لیکن معیار بندی کے زعم میں ہم اپنی لوک روایت کو بھلا بیٹھے ہیں، یعنی ہماری ادبی تحقیق کا سروکار اکثر و بیشتر وہ نہیں ہے جو ہونا چاہیے۔ اردو کی ابتدائی تاریخ کا آغاز امیر خسرو سے بھی پہلے ہوجاتا ہے، لیکن ہمارے علما کو امیر خسرو کو بھی ریختہ کا پہلا شاعر ماننے میں تامل ہوتا ہے۔ انٹرویو کے دوسرے حصّے کی تفصیل حسب ذیل ہے۔)

س: ادبی تھیوری کی اہمیت کیا ہے؟ کیا ادبی تنقید کے لیے تھیوری کا وجود ضروری ہے؟

ج: ادبی تھیوری کی حیثیت اُم النقد کی ہے۔ تھیوری ادبی تصورات کا اور تنقید کا سرچشمہ ہے خواہ ہمیں اس کا احساس ہو یا نہ ہو۔ نارتھروپ فرائی نے کہا تھا کہ تھیوری کے بغیر تنقید اس پُراسرار مذہب کی طرح ہے جس کا کوئی صحیفہ نہ ہو۔ مثال کے طور پر اگر ہم یہ کہیں کہ ادب زندگی کا حصہ ہے تو یہ تھیوری ہے، یا کہیں کہ ادب زندگی کی ترجمانی کرتا ہے تو یہ بھی تھیوری ہے، یا اگر یہ کہیں کہ ادب کی تعیینِ قدر ادبی پیمانوں سے ہونی چاہیے تو یہ بھی تھیوری ہے۔ ٹیری ایگلٹن نے اپنے بلیک ویل لکچر میں جو The Significance of Theory (1990) کے نام سے شائع ہوا ہے، اس مسئلے سے کھل کر بحث کی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ تھیوری ایک ایسی سرگرمی ہے جو انسانی سماج میں ہر وقت جاری رہتی ہے۔ ادب تو ادب، سماجی سرگرمی کا بھی کوئی حصہ ایسا نہیں جو تھیوری سے باہر ہو۔ بے شک اردو میں حالی کا مقدمہ ادبی تھیوری کی پہلی باقاعدہ کتاب ہے۔ اس کے بعد تنقید نے ترقی تو بہت کی، لیکن غور سے دیکھیں تو تھیوری پر کوئی خاص تصنیف نہیں ملتی۔ البتہ سابقہ علمی روایت میں بشمول تذکروں اور بلاغت و بیان پر کتابوں، نیز علومِ شعریہ پر تصانیف کے روایتی طور پر بہت کچھ لکھا گیا ہے جو سب اردو کے اجتماعی شعور اور لاشعور کا حصّہ ہے۔ حالی کا کارنامہ یہ ہے کہ کولونیل اثرات کے تقاضوں کے دباؤ کی وجہ ہی سے سہی،

حالی نے اس ساری روایت کا محاکمہ کیا اور ایک افادی ماڈل وضع کیا۔ بعد میں ترقی پسندوں نے اس افادی ماڈل کی توسیع کی۔ ان کا فلسفہ مارکسی تھا لیکن ان کی شعریات حالی کی افادیت اور اصلاح پسندی کی توسیع تھی۔ ترقی پسندی میں انقلابی سیاسی ایجنڈے کا دباؤ اتنا زیادہ تھا کہ ادب و شعر کے بنیادی مسائل پر توجہ ہی نہ کی جا سکی۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ اپنی ادبی تھیوری کو ٹھیک سے وضع ہی نہ کر سکے اور غالباً ان کی بالآخر ناکامی کی بڑی وجہ یہی تھی۔ جدیدیت میں شور تو بہت اٹھایا گیا، لیکن جو ہیئتی ماڈل سامنے آیا وہ امریکی نیوکریٹسزم یا برطانوی ماڈل کی نقل تھا۔ ادھر چند برسوں میں البتہ ادبی تھیوری پر سنجیدگی سے توجہ ہونے لگی۔ روایت کی بازیافت بھی ہورہی ہے اور روایت کی روشنی میں بنیادی مسائل کو ازسرِنو پرکھا جانے لگا ہے۔ مظہریت، ساختیات، پس ساختیات، ردتشکیل، نسوانیت، نئی تاریخیت سب کی بحثیں اٹھ رہی ہیں۔ ادب اور زبان، زبان اور معنی، معنی اور آئیڈیالوجی، آئیڈیالوجی اور معاشرہ، معاشرہ اور ثقافت، ان تمام پیچیدہ مسائل، اور ادبی اقدار پر ایک بالکل نئے تازہ کارانہ تناظر میں گفتگو ہونے لگی ہے۔ حالی کا مقدمہ 1893 میں منظرِ عام پر آیا تھا۔ عجیب اتفاق ہے کہ اردو میں ادبی آگہی اور تھیوری کی نئی فضا ٹھیک ایک صدی کے بعد منظرِ عام پر آرہی ہے۔

س: تنقید کا بنیادی تصور کیا ہے، اور تنقید اپنی حدود کو کب توڑتی ہے؟

ج: تنقید میرے نزدیک نوے فیصد قرأت کا تفاعل ہے، یعنی افہام وتفہیم اور تعبیر و تحسین۔ قدر و قیمت کے تعین کو اس تمام سرگرمی کا حاصل سمجھنا چاہیے۔ لیکن یہ کام انفرادی طور پر کم اور ثقافتی سطح پر زیادہ طے پاتا ہے۔ رہے طریقہ ہائے کار اور اصول تو یہ سب قرأت کے نقطۂ نظر کی اساس فراہم کرتے ہیں۔ تنقید اپنی حدود سے اس وقت گزر جاتی ہے جب محرکات غیر ادبی ہوں، یا ذہنی تربیت مناسب درجہ کی نہ ہو، یا بنائے ترغیب مخاصمت اور تضحیک ہو۔ قصیدہ ہو یا ہجو دونوں تنقید کی حدود سے باہر کی چیز ہیں۔

س: کچھ لوگوں کا کہنا ہے کہ تنقید کا کام فن پارے کا ہیئتی مطالعہ ہے۔ پوشیدہ معنی

یا مضمر معنی کی تلاش تنقید کا کام نہیں۔ کیا آپ کو اتفاق ہے؟

ج: نئی تھیوری کی یافت کے بعد مابعدِ جدیدیت کا موقف یہ ہے کہ ادب ثقافت کا چہرہ ہے اور بجائے خود آئیڈیولوجیکل ڈسکورس کا حصہ ہے۔ یہ اگر صحیح ہے تو پھر ادبی تنقید فقط ہیئتی مطالعہ کیونکر ہوسکتی ہے۔ ادب کی افہام وتفہیم اور حسن و قبح کی بحث میں معنی کی بحث تو آئے گی، معنی ہی سماج اور آئیڈیولوجی ہے۔ مضمر معنی کی تلاش اگر تنقید کا کام نہیں تو غالب اور میر کی شرحوں کا جواز کیا ہے؟

س: تنقید تخلیقی کیسے ہوسکتی ہے؟ تخلیقی تنقید کا جواز کیا ہے؟ نقاد مصنف سے درگزر کیوں کرنا چاہتا ہے؟

ج: بلاشبہ بعض اوقات تنقید تخلیق کی حدوں کو چھو لیتی ہے لیکن تنقید کا کام تخلیقی ہونا نہیں ہے۔ یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ جس طرح اعلیٰ یا ادنیٰ درجے کے شاعر ہوتے ہیں، اسی طرح اعلیٰ اور ادنیٰ درجے کے تنقید نگار بھی ہوتے ہیں۔ نقاد کا کام ادب کی معنویت اور اہمیت کو اجاگر کرنا ہے۔ اس کا کام مصنف سے درگزر کرنا نہیں، نہ ہی مصنف کو خود پر حاوی کرلینا ہے۔ تنقید بھی ادب کے دوسرے ظواہر کی طرح ادب ہے۔ تنقید جب نئی قرأت دیتی ہے، معنی کی کنہہ تک پہنچتی ہے تو تخلیق کے لمحے سے بہت قریب ہوتی ہے۔ لیکن اس کا کوئی بندھا ٹکا اصول نہیں ہے۔ تنقید میں بنیادی چیز ادبی ذوق اور ادبی حسیت ہے جو ادبی قرأت کی تہ میں کارگر رہتی ہے۔ تخلیق احساس و تخیل و وجدان سے وارد ہوتی ہے، تنقید تحلیل و تجزیے و تعقل کی دین ہے۔

س: تنقید کا سب سے معتبر اور مستند دبستان کیا ہے؟ مختلف دبستان مختلف جہات پر زور دیتے ہیں۔ جدلیاتی طریقۂ کار زیادہ پسندیدہ کیوں ہے؟

ج: ہر دبستان اپنے زاویۂ نظر کی سچائی پر زور دیتا ہے۔ ایک کا اعتبار دوسرے کا عدم اعتبار ہے۔ سب سے بڑی سچائی ادب خود ہے۔ ادب ایسی سچائی ہے جو نہ صرف تنقید سے بلکہ تمام علوم سے اور سائنس سے بھی آگے جاتی ہے۔ تنقید میں مسئلہ ادب کی افہام وتفہیم، معنی آفرینی اور لطف اندوزی کا ہے۔ اس کے جملہ حقوق اگر کوئی ایک دبستان اپنے نام محفوظ کرتا ہے تو وہ غلط ہے۔ کوئی

بندھا ٹکا فارمولا نہیں، اگر نقاد میں ادبی حسیت ہی نہیں تو کسی دبستان سے کوئی مدد نہیں مل سکتی۔ دبستان یا نقطہ ہائے نظر محض زاویے ہیں ادبی سچائی کو دیکھنے پرکھنے اور محسوس کرنے کے۔ یہ عمل اتنا علمی نہیں جتنا حسیاتی ہے۔ ویسے کہنے کو تو رومانیت کا نقطۂ نظر موضوعی ہے، ہیئت پسندی معروضیت کا دعویٰ کرتی ہے۔ سیاسی سماجی موقف کی اجارہ داری مارکسیوں کی ہے۔ اب فوق لسانی اور ثقافتی موقف ساختیاتی مفکرین یا مابعدِ جدیدیت کے ہمنواؤں کا ہے۔ ہر نقطۂ نظر کی اپنی خوبیاں اور معذوریاں ہیں۔ بعض کی معذوریاں بلاشبہ خوبیوں سے زیادہ ہیں۔ لیکن سچائی پر کسی کا اجارہ ہو، ایسا ممکن نہیں۔ اکثر اوقات اچھی تنقید کی راہ انتخابی ہوتی ہے۔ مختلف اصولوں کو ملا کر بھی چلنا پڑتا ہے لیکن ہر زاویۂ نظر الگ ہے۔ جدلیاتی طریقۂ کار بعض لوگوں کے نزدیک اس لیے بہتر ہے کہ وہ سماجی تشکیل کی نوعیت سے قریب تر ہے۔

س: زماں اور مکاں کے بارے میں فکری مکالمہ کبھی پرانا نہیں ہوا۔ ادب میں اس کی اہمیت کیا ہے؟ دوامیت سے کیا مراد ہے؟

ج: ادب میں دوامیت کی تعریف یہی ہے کہ ادبی شاہکار زمان و مکاں کی قید سے بے نیاز ہوتا ہے۔ مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ اصلاً ادب زمان و مکاں کے محور پر ہی لکھا جاتا ہے۔ فوکو ہر چند کہ اپنے کو مارکسی نہیں کہتا لیکن اس نے ادب میں تاریخ یعنی زماں کے مسئلے کو پھر چھیڑ دیا ہے نیز مظہریاتی مفکرین ولف گانگ ایزر اور ہانس روبرٹ یاؤس بھی قرأت کے جس تفاعل کی بات کرتے ہیں وہ زماں سے باہر نہیں۔ ادھر نئی تاریخیت اور باختن پر جو توجہ ہوئی ہے اور بعض دوسرے بھی جو 'توقعات کے افق' پر عہد بہ عہد تبدیلیوں کا ذکر کرتے ہیں، یہ تمام بحثیں بنیادی طور پر تاریخ اساس ہیں یعنی زماں کی نئی تعبیر کو سامنے لا رہی ہیں۔ اسی کے ساتھ ساتھ ثقافت کی آگہی پر جو اصرار بڑھا ہے، یعنی ادب کو اس کے اپنے ثقافتی پیمانوں ہی سے ناپا جا سکتا ہے تو گویا یہ مکاں کی نئی تعبیر ہے کیونکہ ثقافت کی پہچان علاقہ، ملک اور خطے کے بغیر نہیں ہے۔ بیشک زماں اور مکاں بنیادی قدریں ہیں۔

س: کیا کلاسکیت فقط پرانی چیزوں اور ان کی تقلید کا نام ہے؟ کوئی فن پارہ کلاسیکی کب بنتا ہے، نیز جدید تنقید میں کلاسکیت کا کیا رول ہے؟

ج: کلاسکیت فقط پرانی چیزوں اور ان کی تقلید کا نام نہیں۔ لیکن کلاسکیت سے ایک خاص نوع کے نظم و ضبط، سلیقے، نفاست، معروضیت اور ادبی حسن کا تصور ضرور وابستہ ہے جو قدیم شاہکاروں کی پہچان ہے۔ یہ خوبیاں یا ان کا بڑا حصہ جب کسی فن پارے میں پایا جائے، یا اس کے ادبی حسن میں پائیداری ہو تو اس کو کلاسیک کہا جاسکتا ہے۔ کلاسکیت چونکہ ادبی حسن کی روایت کی خزینہ دار ہے، اخذ و استفادے کے لیے ادبی تحریکیں کلاسیکی قدروں سے معاملہ کرتی ہیں، لیکن قدیم کے اُس حصّے کو رد بھی کرتی ہیں جو فرسودہ اور بے کشش ہو چکا ہوتا ہے۔ جدید تنقید میں کلاسکیت یا کلاسیکی روایت کی آگہی سے ادبی قدر پر دوبارہ توجہ ہوئی ہے اور ادھر نئی تھیوری کی افہام و تفہیم میں بھی معنی خیز مددمل رہی ہے، نیز ثقافتی جڑوں کی بازیافت بھی ہورہی ہے۔ قدیم شعرا کی نئی تعبیر و تشریح کا مقصد بھی کلاسکیت سے معاملہ کرنا ہے۔

س: ظہیر کاشمیری کا کہنا ہے کہ ترقی پسندوں کے سامنے ایک ذہنی ترغیب و تشویق تھی جس نے پوری ادبی فضا کو بدل دیا اور انقلابی نقطۂ نظر دیا۔ ادب میں ترغیب و تشویق کی کیا اہمیت ہے؟

ج: بے شک تاریخ میں ایسے مقامات آتے ہیں جب ترغیب و تشویق بہت کام کرتی ہے۔ مت بھولیں کہ ترقی پسندی کا عروج تحریکِ آزادی کے عروج سے جُڑا ہوا تھا اور آزادی کی ذہنی ترغیب قومی تحریک کا حصہ تھی لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ یہ فضا ختم ہوجاتی ہے۔ تاہم کچھ لوگ اس کا اسٹبلشمنٹ بنا لیتے ہیں اور ادعائیت کا شکار ہوجاتے ہیں۔ ادب علومِ انسانیہ کے قلب میں اسی لیے ہے کہ یہ انسان کی باطنی ضرورتوں کا زائیدہ ہے۔ چنانچہ ضروری نہیں کہ ادب ہر وقت خارجی ترغیب کا محتاج ہو۔ ادب میں بہت سی ترغیبیں باطنی تحرّک کا نتیجہ بھی ہوتی ہیں۔

س: اس میں شبہ نہیں کہ اردو میں افسانے نے اپنے ارتقائی سفر میں کمالِ فن کی

ممتاز حسین نے ثابت کیا ہے کہ اس پر کسی ضیاء الدین خسرو کا نام ہی نہیں۔ بہر حال ایک طرف محمود شیرانی ہیں تو دوسری طرف ڈاکٹر وحید مرزا، ممتاز حسین اور ڈاکٹر صفدر آہ ہیں جو معتبر ہیں۔ زندگی بھر میری یہی کوشش رہی ہے کہ اردو کی ثقافتی اہمیت کے پیش نظر ضروری ہے کہ اس کی عوامی روایت اور لسانی جڑوں کی بازیافت کی جائے۔ ہر ترقی یافتہ زبان کی ایک لوک روایت ہوتی ہے۔ چنانچہ اردو کی بھی ہے۔ اس کو نظرانداز کرنے کا مطلب ہے اردو کو کمزور کرنا اور اسی نسبت سے اردو کی تاریخ کو ہندی کی گود میں ڈالنا۔ تعجب ہے کہ ہندی تو ابتدائی عہد کی ساری عوامی روایت کو گلے سے لگا لیتی ہے اور اردو والے ہیں کہ دکن ہی کو ٹیڑھی نظر سے دیکھتے ہیں، چہ جائیکہ امیر خسرو کے ریختہ زمانے تک جائیں۔ نہیں بھولنا چاہیے کہ اگر ہم اپنی ابتدائی تاریخ کو نظرانداز کرتے ہیں تو نقصان ہمارا ہی ہے۔ میں ہندی کا مخالف نہیں اردو کا عاشق ضرور ہوں۔ اگر میں اردو تحقیق کے اس غیر صحت مند رویے کی شدت سے مخالفت کرتا ہوں تو اس کا محرک میرا یہی جذبہ ہے کہ اب بھی اردو کی لوک روایت کی جتنی بھی بازیافت ممکن ہو پوری سعی کرنا چاہیے۔ محمود شیرانی کی اس خدمت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ انھوں نے 'پنجاب میں اردو' میں اور اپنے بہت سے مضامین میں اردو کی ابتدائی تاریخ کی بہت سی کڑیوں کو محفوظ کردیا۔ ڈاکٹر اشپرنگر دراصل وہ پہلا اسکالر ہے جس نے 1852 میں شاہانِ اودھ کے کتب خانوں میں محفوظ قلمی نسخوں کی بنا پر یہ ثابت کیا کہ امیر خسرو ریختہ کا اولین شاعر ہے اور اس نے خسرو کے ہندوی کلام کے نمونے بھی درج کیے۔ خالق باری بھی امیر خسرو کی تصنیف ہے، البتہ بعد کو اس کی مقبولیت کے باعث دوسروں نے بھی خالق باریاں لکھیں۔ لوک روایت کی صدیوں کی شہادت اتنی زبردست ہے کہ جب تک اس کے خلاف ثبوت نہ ملے امیر خسرو سے منسوب کلام کو رد کرنا آسان نہیں۔ ہر کسی نے اس کلام کو امیر خسرو سے 'منسوب' کہا ہے امیر خسرو کا لکھا ہوا نہیں کہا۔ ہمارے عالم فاضل محققین اتنی بدیہی بات بھی نہیں جانتے کہ ادبی تحقیق کے تقاضے الگ ہیں، اور لوک

روایت یا زبانی روایت کی بازیافت کے تقاضے الگ ہیں۔ علاوہ ازیں چوتھے فارسی دیوان غرۃ الکمال کے دیباچہ میں اپنے ہندوی کلام کا ذکر خود امیر خسرو نے کیا ہے اور نمونتاً ہندوی شعر بھی دیا ہے، یا مثنوی 'تغلق نامہ' یا رباعیات پیشہ وران میں جو ٹکڑے آئے ہیں، یا وجہی نے سب رس میں امیر خسرو کا جو دوہا نقل کیا ہے، یا میرتقی میر نے نکات الشعرا میں جو قطعہ دیا ہے، یا قائم نے مخزن نکات میں جس ریختہ غزل کو امیر خسرو کا کہا ہے، علمائے تحقیق کے نزدیک یہ سب غلط ہوگا۔ امیر خسرو کے ہندوی کلام سے انکار کرنے والے دراصل اردو کے نادان دوست ہیں۔ رہا نسخہ برلن تو جیسا کہ میں نے عرض کیا یہ وہی ہے جس کی بنا پر ڈاکٹر اشپرنگر نے امیر خسرو کو ریختہ کا اولین شاعر قرار دیا تھا۔ چنانچہ میں وہی کہتا ہوں جو ڈاکٹر اشپرنگر نے کہا ہے۔ امیر خسرو کا ریختہ کا اولیں شاعر ہونا ہماری ابتدائی تاریخ کی نہایت اہم کڑی ہے۔ یہ نسخہ دیگر تین نسخوں کے ساتھ ایک جلد میں برلن کے قومی کتب خانہ میں موجود ہے جس کی اہمیت سے کوئی ذمہ دار اسکالر انکار نہیں کرسکتا۔ مگر یہ لوگ تو وہ ہیں جو کبیر یا نانک، بلھے شاہ یا فرید کی لوک روایت کے بارے میں بھی سوال اٹھاتے ہوں گے کہ ان کے ہاتھ کا لکھا ہوا دکھاؤ تو ہم مانیں کہ یہ ان کا کلام ہے۔ ایسے لوگوں کے حق میں دعا ہی کی جاسکتی ہے۔

(انگریزی سے ترجمہ)

○

نئی سوچ نئے مباحث

سوالات : پروفیسر ابوالکلام قاسمی و شافع قدوائی

ابوالکلام قاسمی : نارنگ صاحب! آپ نے اسلوبیات اور اسلوبیاتی تنقید کو نظریاتی اور عملی طور پر اردو سے متعارف کرانے کا فریضہ بھی انجام دیا ہے اور ادھر چند برسوں سے آپ ساختیات اور مابعد ساختیات سے متعلق تصورات اور نظریات کو متعارف بھی کرا رہے ہیں اور ان نظریات کا انطباق کر کے بھی آپ نے دکھایا ہے۔ مجھے دریافت یہ کرنا ہے کہ اسلوبیات اور ساختیات کے مابین کیا آپ ہم آہنگی محسوس کرتے ہیں یا ان دونوں مکاتب نقد کو الگ اکائی کی حیثیت دیتے ہیں؟

گوپی چند نارنگ : ساختیات کے مقدمات ایک اور ہی سطح پر ہیں۔ بے شک اسلوبیات ہو یا ساختیات یا پس ساختیات ان سب میں مرکزِ نگاہ زبان کا نظام یا متن ہے لیکن اسلوبیات محدود نوعیت کا تجزیہ ہے جس میں اسلوب کے لسانی خصائص کی مدد سے تخلیقی شخصیت و انفرادیت کی تعیین ہوتی ہے۔ اسلوبیات اسلوب فہمی کا دعویٰ تو کر سکتی ہے، ادب فہمی کا دعویٰ نہیں کرتی، جبکہ ساختیات و پس ساختیات نے ادبی تنقید کو جو فلسفۂ لسان اور فلسفۂ معنی دیا ہے اس نے ادب فہمی کو نئی بصیرتوں پر استوار کیا ہے۔ سابقہ ترجیحات کافی حد تک بدل گئی ہیں، مثلاً اگر پہلے سے چلی آ رہی تنقید میں بنیادی اہمیت مصنف (Writer) اور متن (Text) کو حاصل تھی تو اب اہمیت متن سازی کے عمل (Writing) اور پڑھنے کے عمل (Reading) قرأت یعنی معنی خیزی کو حاصل ہے۔ قرأت کے تفاعل کی وجہ سے قاری کا کردار بھی معرضِ بحث میں آ گیا ہے۔ لکھنے کے عمل

(Writing) سے مراد وہی ہے جس کو روایتاً ہم تخلیق کہتے آئے ہیں اور لکھنے والے کو خالق کہتے آئے ہیں۔ ساختیات نے یہ تصور ہی بدل دیا ہے۔ ایک عام تصور یہ چلا آرہا تھا کہ مصنف (یا تخلیق کار) معنی کا سرچشمہ ہے۔ ساختیات نے بدلیل یہ ثابت کردیا ہے کہ معنی کا سرچشمہ ذہنِ انسانی نہیں بلکہ لسان بالقوۃ (Langue) کا وہ نظام ہے جو مصنف سے پہلے اور مصنف سے باہر موجود ہے اور مصنف جو کچھ بھی لکھتا ہے اس لانگ کی رو سے لکھتا ہے اور معنی کی جو بھی شکلیں بنتی ہیں خواہ وہ کتنی نئی، تازہ، انفرادی، یا تخلیقی کیوں نہ معلوم ہوں، اسی جامع نظام کی رُو سے بنتی ہیں اور اسی کی رُو سے ان کا ادراک ہوتا ہے۔ یہ نظام نہ ہو تو کوئی ایک لفظ بھی نہیں لکھ سکتا۔ تمام تر معنی خیزی خواہ وہ ادب کی ہو، سماجی عمل کی یا ثقافت کی، اسی مجرد نظامِ لسان کی رُو سے پیدا ہوتی ہے۔ چنانچہ واضح رہے کہ ذہنِ انسانی معنی خلق نہیں کرتا بلکہ فقط تشکیل کا ذریعہ ہے اور یہ تشکیل جیسا کہ کہا گیا اُس نظام کی رُو سے ہے جو کسی فرد کی جاگیر نہیں۔ ساختیات کی یہ پیش رفت ادب فہمی کی تاریخ کا ایک نہایت اہم موڑ ہے۔ جب تک سوسیئر کو غلط ثابت نہ کیا جائے، اس وقت تک اس مقدمے کے رد کی کوئی صورت نظر نہیں آتی۔ ادبی تنقید تو فقط ایک محدود شعبہ ہے، اصل سوال ذہنِ انسانی کی کارکردگی کا ہے، یعنی انسان حقیقت کا ادراک کس طرح کرتا ہے، کس طرح سوچتا ہے، کس طرح لکھتا ہے اور کس طرح پڑھتا یا سمجھتا ہے۔ اس آخری شق کا تعلق ادب فہمی یا ادبی تحسین یا تنقید سے ہے۔ اس تناظر میں آپ دیکھ سکتے ہیں کہ ساختیات کے مقابلے میں اسلوبیات ایک محدود چیز ہے۔ جبکہ ساختیات کا مسئلہ پورے سماجی عمل، پوری ثقافت یا پوری انسانی زندگی کا ہے، ادب جس کا فقط ایک مظہر ہے۔

قدوائی: نارنگ صاحب،! آپ نے ردتشکیل اور دیگر پس ساختیاتی مباحث سے اُردو داں حلقوں کو متعارف کرایا ہے اور فیض کی ایک نظم کا پس ساختیاتی مطالعہ (سوغات شمارہ ۱) میں شائع کر کے اس نظریے کے عملی امکانات کو بھی اجاگر کیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا نظریۂ ردتشکیل متن کے مطالعہ کے لیے کسی

منضبط (Methodology) کی نشان دہی کرتا ہے یا نہیں یا یہ محض متن کے مطالعہ کی ایک Insight ہے؟

گوپی چند نارنگ: منضبط طریقۂ کار کی نشان دہی خود ردتشکیل کے مزاج کے خلاف ہے۔ اس لیے نظریہ سازوں نے اس کی نفی کی ہے۔ وہ طریقۂ کار دینے کے خلاف ہیں اس لیے کہ طریقۂ کار دینا بھی ایک طرح سے 'لیک' دینا ہے جو ایک طرح کا جبر ہے۔ آپ کو تو معلوم ہے کہ ردتشکیل کو ایسا 'لبرل ازم' بھی کہا گیا ہے جو ذات اساس نہیں ہے، یعنی یہ معنی کی طرفوں کو کھول دینے اور انھیں کھلا رکھنے کا فلسفہ ہے۔ بیشک اس اعتبار سے یہ متن کے مطالعے کی ایک Insight ہے جیسا کہ آپ نے کہا یا مطالعۂ متن کا ایک اصول ہے جو معنی کے دوسرے پن کو سامنے لاتا ہے۔

نظریے میں طریقۂ کار (Methodology) کی نفی کے باوجود جن لوگوں نے نظریے کی تشریح کی ہے، انھوں نے طریقۂ کار سے بھی بحث کی ہے اور کچھ نہ کچھ ضابطہ بھی وضع کیا ہے۔ خود میں نے ''آنا دریدا کا پھر حدیقۂ لسان میں'' میں اس کی کچھ وضاحت کی ہے۔ لیکن یاد رہے کہ رویہ کھلا ڈلا ہے۔ یہ ہر طرح کی جکڑبندی اور کلیہ پسندی کے خلاف ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ لوگ جو قاعدے کلیوں پر پلے ہیں یا دوٹوک فیصلے چاہتے ہیں یا فوری نتائج کے طلبگار ہیں انھیں ردتشکیلی رویے سے تکلیف پہنچتی ہے۔ دراصل یہ لوگ وہ نتیجہ چاہتے ہیں جو ان کے معمولہ تصورات پر پورا اترے، ردتشکیل معمولہ تصورات ہی پر ضرب لگاتی ہے اس لیے کوفت کا باعث ہے۔ چنانچہ اس کا ردعمل تین طرح سے ہوتا ہے۔ اول یہ کہ ردتشکیل سمجھ میں نہیں آتی۔ دوسرے یہ کہ ردتشکیل بے افادہ ہے (فائدہ کا سوال آج وہ لوگ اٹھا رہے ہیں جو کل تک 'افادیت' کے خلاف تھے) یا تیسرے یہ کہ ردتشکیل سے متن کی تحسین میں کوئی اضافہ نہیں ہوتا۔ ایسی باتیں سب 'نیک نیت' لوگ کر رہے ہیں۔ لیکن یہ سب ہیں بند اپنے اپنے معمولہ معنی کے حصار میں، اور انھیں اپنے محفوظ حصار سے نکلنا پڑے تو تکلیف ہوتی ہے۔

آپ نے فیض کی نظم کا ذکر کیا۔ فیض کو میں نے اس لیے لیا تھا کہ مثال میں آسانی تھی۔ ایک معتبر نقاد نے فرمایا کہ فیض بیچارہ تو Transparent شاعر ہے، اس کے یہاں معنی کا دوسرا پن کہاں۔ ان سے کون پوچھے کہ حضرت کیا معنی کا دوسراپن فقط وہیں ہوتا ہے جہاں 'اشکال' ہو، کوئی یہ نہیں سوچتا کہ آخر کیا وجہ ہے کہ بعض لوگ فیض کو سیاسی معنی کا انقلابی شاعر کہتے ہیں اور بعض دوسرے فیض کو روایتی لب و لہجے کا شاعر کہتے ہیں۔ کیا یہ دونوں باتیں درجہ وار فوقیتی ترتیب نہیں ہیں یعنی فیض کو اہم ثابت کرنے کے لیے انقلابیت یعنی ''سیاسی معنی'' کو ''روایتی معنی'' پر ترجیح دی جاتی ہے — دوسرے لفظوں میں فیض کو اہم شاعر ثابت کرنے کے لیے ان کی انقلابیت پر زور دیا جاتا ہے اور فیض کو کم اہم یا غیر اہم ثابت کرنے کے لیے ان کی روایتی رومانیت پر زور دیا جاتا ہے۔ گویا معنی کے ایک رُخ کو دوسرے پر ترجیح دی جاتی ہے جبکہ متن کے تجزیے سے اس کی تکذیب ہوتی ہے کیونکہ جہاں انقلابیت پر اصرار ہے وہاں رومانیت ہے اور جہاں رومانیت پر اصرار ہے وہاں انقلابیت ہے۔ اپنے مضمون کے بین السطور جو سوال میں نے اٹھایا تھا اور جس کو وہ معتبر نقاد جو معنی کے فقط ایک رخ کے بارے میں حتمی رائے قائم کر لیتے ہیں، دیکھ ہی نہیں سکتے، یعنی یہ کہ ردتشکیلی رویے کے علاوہ کیا کوئی دوسری ادبی تھیوری ہے جو 'معمولہ معنی' اور 'غیر معمولہ' معنی کی جدلیاتی گردش کو اس طرح دکھا سکتی ہو۔ کیونکہ اگر سیاسی معنی پر اصرار ہو تو اس کو بھی بے دخل کیا جا سکتا ہے۔ مزید یہ کہ 'جمالیاتی اثر' نہ فقط سیاسی معنی کا محتاج ہے نہ روایتی معنی کا، وہ آئیڈیولوجی سے ہٹ کر بھی ہے۔ آلتھیوسے کا ذکر اس لیے آیا تھا کہ نومارکسیت کا بڑا شارح وہ اسی بدولت ہے کہ اس نے مارکسیت کے قلب میں ادب کے جمالیاتی اثر کی نسبتاً خودمختاری کو منوالیا۔ رائج نظریوں میں نہ ترقی پسند تنقید میں یہ گنجائش ہے کہ وہ 'جمالیاتی اثر' کو قبول کرے، نہ جدیدیت میں یہ گنجائش ہے کہ وہ 'آئیڈیولوجی' کو قبول کرے۔ یہی وجہ ہے کہ فیض کے بارے میں دونوں تنقیدی رویے Ambivalance کا یا افراط و تفریط کا شکار ہیں۔ دونوں اپنے

اپنے معمولہ معنی کے اسیر ہیں، یعنی ایک سیاسی معنی کی قطعیت سے ہٹ کر نہیں دیکھ سکتا، دوسرا رسمی معنی کی حتمیت کو حرفِ آخر سمجھتا ہے۔ ردتشکیل یا پس ساختیاتی فکر کی خوبی یہ ہے کہ وہ معنی کی طرفوں کو کھول دیتی ہے ایک کو دوسرے پر ترجیح نہیں دیتی۔ روایتی نقاد اگر اس کو سمجھ نہیں سکتے تو تعجب نہ ہونا چاہیے۔ وہ اپنے اپنے Common Sense تصورات کے اسیر ہیں۔ لیکن وہ جنھوں نے نئی تھیوری کو پڑھا ہے اور اس کی پیش رفت سے باخبر ہیں، وہ معنی کی حتمیت یا معنی کے ایک رخ یا معمولہ معنی پر اکتفا کر ہی نہیں سکتے۔ وہ اسے ادھوری قرأت کہتے ہیں۔ ادھوری قرأت فقط اُسی معنی پر زور دیتی ہے جو اُسے قبول ہو، پس ساختیاتی یا ردتشکیلی رویہ دوسرے رخ یا ناقابلِ قبول رخ کو بھی سامنے لاتا ہے۔ یہ باغیانہ اور غیر مقلدانہ رویّہ ہے اس لیے نیک نیت عافیت پسند لوگوں کو اسے سمجھنے میں دقت ہوتی ہے۔

ابوالکلام قاسمی: ساختیاتی اور مابعد ساختیاتی نظریہ سازوں نے ادب پارے کے لیے تخلیق یا فن پارے کی اصطلاحات کو یکسر چھوڑ کر صرف متن کی اصطلاح استعمال کرنی شروع کردی۔ نام کی اس تبدیلی میں فی نفسہٖ ادب کی طرف اس بدلے ہوئے رویے کی توجیہ آپ کیا کریں گے اور کیا آپ یہ محسوس نہیں کرتے کہ اس رویے کے باعث متن کو اہمیت دینے کے ساتھ ساتھ اس کے تقدس سے انکار کیا گیا ہے۔

گوپی چند نارنگ: دراصل 'تخلیق' یا 'خالق' کی اصطلاحیں رومانویت کے زمانے سے یادگار چلی آتی ہیں۔ یہ ادب کے بارے میں عام فہم رویے کی دین ہیں۔ ساختیات نے اس رویے کو چیلنج کیا ہے۔ چیلنج تو دراصل ہوسرل اور ہائیڈیگر کے ساتھ مظہریت ہی میں شروع ہوگیا تھا۔ تخلیق کو متن کہنے یعنی نام کی اس تبدیلی کے پیچھے جو فلسفہ ہے اس کی طرف اوپر اشارہ کر چکا ہوں۔ بے شک ادبی متن کی نوعیت اب وہ نہیں رہی جو روایتی اور رسمی طور پر پہلے سے چلی آرہی ہے۔ بے شک عرفِ عام میں اسے تخلیق ہی سمجھا گیا اور اس کے گرد تقدس کا ہالہ بھی دیکھا گیا، لیکن یہ تقدس کس نے عطا کیا، انسان ہی نے، اور

آج فکر انسانی ہی اس کو چیلنج کررہی ہے۔ اس میں سلسلہ در سلسلہ کئی کڑیاں ہیں۔ مارکس کی فکر نے تاریخ کو بے مرکز کیا تھا، فرائڈ نے لاشعور کی دریافت سے انسان کو بے مرکز کردیا۔ اس کے بعد ذات سے جو تقدس وابستہ تھا وہ پارہ پارہ ہوگیا اب اگر ہم چاہیں بھی کہ وہ تقدس بحال ہوجائے تو اس کے لیے لاشعور کی دریافت اور لسان کے افتراقی نظام کی جدلیاتی نوعیت کو غلط ثابت کرنا ہوگا لیکن صورتِ حال یہ ہے کہ پچھلی نصف صدی میں سوسیئر کی فکر کو کم و بیش آفاقی قبولیت حاصل ہوگئی ہے۔ اگر کل کو فکرِ انسانی کی یہ پیش رفت غلط ثابت ہوجائے یا ایسی کوئی جہت سامنے آجائے جس سے اس کا رد ممکن ہو جائے تو روایتی فکر کا ساتھ دینے میں تو عافیت ہی عافیت ہے۔

ابوالکلام قاسمی: رولاں بارتھ کا کہنا ہے کہ کوئی فن پارہ اپنے ثقافتی نظام سے باہر نہیں لکھا جاسکتا، مگر دوسری طرف وہ یہ بھی کہتا ہے کہ ادب میں لسانیات کے اصولوں کے استعمال کے لیے ہمیں الگ سے ایک نظام (Poetics) بنانا پڑے گا، تو کیا آپ محسوس کرتے ہیں کہ کلر وغیرہ کی کتابوں کے باوجود کوئی مکمل ساختیاتی شعریات وجود میں آچکی ہے؟

گوپی چند نارنگ: آپ کے اس سوال میں تین سوال ہیں۔ یہ بات تو واضح ہے کہ کوئی فن پارہ اپنے ثقافتی نظام سے باہر نہیں لکھا جاسکتا۔ آپ کو معلوم ہے کہ یہ سوسیئر کے تصور لانگ پر مبنی ہے۔ ثقافت کا ذکر کرنا اب فیشن میں داخل ہوتا جاتا ہے اور تو اور روایتی نقاد اور وہ جدید نقاد بھی جو کل تک کاغذ پر چھپے ہوئے لفظ سے ہٹ کر کوئی بحث کرنے کے لیے تیار نہ تھے، آج چور دروازے سے ثقافت کا ذکر لے آتے ہیں۔ اور یہ نہیں سوچتے کہ جب فن پارہ ثقافتی نظام کے اندر ہے تو وہ سماجی مظہر کیوں کر نہیں، یا اس کی سماجی معنویت سے کیوں کر انکار کیا جاسکتا ہے۔ بہرحال ساختیاتی تناظر میں ثقافت کا تصور اپنے وسیع تر معنی میں استعمال ہوتا ہے کیونکہ لانگ کی کارکردگی ثقافت کی رُو سے ہے اور ادب کی کارکردگی لانگ کی رُو سے۔ اب رہی دوسری بات یعنی لسانیات کے اصولوں کی۔ تو یہاں لسانیات بھی میکانکی معنی میں نہیں بلکہ فلسفۂ لسان کے معنی

میں یا معنی کے فلسفے کے معنی میں ہے۔ گویا ساختیات کو اتنی نسبت لسانیات کے میکانکی اصول و قواعد سے نہیں جتنی معنیات کے فلسفے سے ہے، جس کی بدولت تمام تر ترسیل ہوتی ہے اور جو زبان و ادب کا بنیادی وظیفہ ہے۔ بارتھ کا یہ قول اس کے ابتدائی دور کا ترجمان ہے جب ساختیات نے یہ توقع پیدا کی تھی کہ ادب کی جامع شعریات کو ضابطہ بند کیا جاسکتا ہے لیکن بعد میں پس ساختیاتی فکر کی پیش رفت نے اس توقع سے توجہ ہٹا دی۔ اب آپ کے سوال کی تیسری شق یعنی کلر کے کتاب کے حوالے سے کہنا چاہوں گا کہ کلر کی کتاب ان کوششوں کا نقطۂ آغاز نہیں بلکہ اگلا قدم ہے۔ اس سے پہلے رومن جیکب سن، ولادمیر پروپ، لیوی سٹراس، گریما، تودوروف، ژنیت، بارتھ وغیرہ کے کام کو آخر اور کس شق میں رکھیں گے۔ متھ اور لوک کہانیوں سے لے کر فکشن تک یہ لوگ خاصا بنیادی کام کر چکے تھے۔ کلر کی کوشش ایک جامع کلاسیکی کوشش ہے۔ یہ کتاب 1975 میں منظرِ عام پر آئی۔ اُس وقت تک ساختیات سے پس ساختیات کی طرف گریز شروع ہو چکا تھا اور دریدا کے نظریۂ افتراقیت نے معنی کی عدم مرکزیت یا عدم استحکام کو بھی ثابت کر دیا تھا۔ یہ تو آپ جانتے ہی ہیں کہ پس ساختیاتی فکر ہیگل کے ساتھ نہیں بلکہ نطشے کے ساتھ ہے۔ نطشے، ہوسرل، ہائیڈیگر، ان سب کا اثر دریدا پر ہے۔ معنی کے عدم استحکام کا مطلب ہی یہی ہے کہ معنی کو قاعدے کلیوں میں جکڑنا معنی خیزی کے عمل کے منافی ہے۔ قاعدے کلیے تو ہمیشہ بنائے گئے اور بنائے جاتے رہیں گے لیکن پس ساختیاتی فکر کا موقف یہ ہے کہ قاعدے کلیے معنی پر پہرہ بٹھاتے ہیں اور یہ جبریت اور آمریت کی شکلیں ہیں۔ ردِتشکیل معنی کے جبر کو توڑتی ہے اور ہر راہ کو کھلا رکھنا چاہتی ہے اس لیے وہ نظام سازی کے خلاف ہے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ ساختیاتی فکر کے زیرِاثر سب سے زیادہ توجہ شعریات پر ہوئی ہے، لسانیات پر نہیں، اور شعریات میں بھی اس مرکزی بحث پر کہ زبان کے ذریعے معنی کیوں کر پیدا ہوتے ہیں، کیوں کر قائم ہوتے ہیں اور کیوں کر سمجھے جاتے ہیں، دوسرے لفظوں میں حظ و نشاط، لطف و انبساط اور جمالیاتی اثر بھی معنیات

کا حصہ ہیں۔ اس کا یہ پہلو بھی نظر میں رہے کہ ساختیاتی شعریات کی رُو سے معنی فقط وہ نہیں ہے جو حاضر ہے یا جو دکھائی دیتا ہے، یا جو معمولہ ہے یا جس سے ہم مانوس ہیں۔ معنی جتنا حاضر ہے اتنا غیاب میں بھی ہے اور روایتی تنقید معنی کے معمولہ اور مانوس روپ پر اکتفا کرتی ہے یا پہلوداری کا ذکر بھی کرتی ہے تو یوں کہ معنی کو حل کرنا مقصود ہے۔ لیکن پس ساختیاتی فکر کا اصرار ہے کہ معنی وحدانی ہے ہی نہیں۔ یہ سیال ہے اور وقت، نسل، سماج، تاریخ، ثقافت کے محور پر بدلتا رہتا ہے۔ پس ساختیات معنی کی وحدانیت کا نہیں، بلکہ تکثیرِ معنی کا فلسفہ ہے۔

شافع قدوائی : دریدا نے منشائے منصف حتیٰ کہ متن میں اس کی ''موجودگی'' سے بھی انکار کیا ہے لیکن دوسری طرف Umberto Eco کا خیال ہے کہ منشائے مصنف کا انکار یا اقرار فی نفسہٖ کوئی اہم بات نہیں ہے کہ متن کی کثیرالجہت ''تخم کاری'' منشائے مصنف، منشائے متن اور منشائے قاری کی رہینِ منت ہوتی ہے آپ اس سلسلے میں کیا فرمائیں گے۔

گوپی چند نارنگ : امبرٹو ایکو کا خیال صحیح ہے کہ متن کی کثیرالجہت تخم کاری منشائے مصنف 'منشائے سخن' اور منشائے قاری تینوں کی رہینِ منت ہوتی ہے۔ اس بات کو بعض دوسروں نے بھی کہا ہے لیکن یہ بعد کی باتیں ہیں۔ منشائے مصنف کا رد امریکی نیو کریٹیسزم کی خاص پہچان ہے۔ وہیں سے یہ جدید اردو تنقید میں بھی آیا اور اس کی بہت رٹ لگائی گئی بلکہ ادھر یہ بھی کہا گیا کہ دریدا کیا کہتا ہے، منشائے مصنف یا عندیۂ مصنف کا رد تو پہلے سے چلا آتا ہے۔ ایسا کہنا دراصل ایک بنیادی ناسمجھی پر مبنی ہے۔ اول تو دریدا منشائے مصنف کو کلیتاً رد نہیں کرتا (اس کا ثبوت میں آگے چل کر پیش کروں گا) دوسرے یہ کہ ساختیات اگر منشائے مصنف یا دریدا اگر منشائے مصنف کو زیادہ اہمیت نہیں دیتا تو اس بارے میں ساختیات کے مقدمات بالکل الگ ہیں۔ اردو میں اس بارے میں ایک صاحب نے خاصا الٹا سیدھا لکھا ہے۔ جدید تنقید میں منشائے مصنف کے رد کی بنیادیں بالکل کامن سنس ہیں، اس مقصد سے کہ متن کا زیادہ

سے زیادہ معروضی تجزیہ کیا جا سکے، چونکہ موضوعی آلائش سے بچنا مرجح تھا۔ یاد رہے کہ جدید تنقید معنی کا سرچشمہ موضوع انسانی ہی کو قرار دیتی رہی ہے۔ یہ نقطۂ نظر رومانیت سے چلا آتا ہے۔ ساختیات کے مقدمات بالکل الگ اس لیے ہیں کہ ساختیات نے ہر کامن سنس موضوعی خوش عقیدگی کو پلٹ کر رکھ دیا، یعنی ساختیات نے وہ جڑ ہی کاٹ دی جس کی رو سے موضوع انسانی معنی کا سرچشمہ سمجھا جاتا تھا۔ آپ کو اچھی طرح معلوم ہے کہ ساختیاتی فکر ذہنِ انسانی کو معنی کا سرچشمہ تسلیم نہیں کرتی، اس لیے کہ معنی کا سرچشمہ زبان کا کُلی نظام ہے جس کی رُو سے اور جس کے اندر ذہنِ انسانی کام کرتا ہے۔ گویا ذہنِ انسانی معنی کا سرچشمہ نہیں فقط وسیلہ ہے معنی پیدا کرنے کا۔ جب موضوعِ انسانی ہے ہی وسیلہ تو وہ معنی کا مقتدرِ اعلیٰ کیسے ہوسکتا ہے۔ دریدا تو کہتا ہے کہ زبان کا ریطوریقائی نظام ہی ایسا ہے کہ وہ جتنا معنی کو ظاہر کرتا ہے اتنا معنی کو دباتا بھی ہے۔ یعنی لفظ جو کہتے ہیں وہ تو کہتے ہی ہیں جو نہیں کہتے وہ بھی کہتے ہیں۔ اس روشنی میں دیکھیں تو منشائے مصنف کی اہمیت اپنے آپ ختم ہوجاتی ہے۔ غرضیکہ معنی کا مقتدرِ اعلیٰ نہ تو مصنف ہے نہ متن اور نہ قاری بلکہ معنی قرأت کے تفاعل سے پیدا ہوتا ہے، جس میں ان تینوں کا دخل ہے۔ یہ پس ساختیاتی فکر کا نچوڑ ہے، اور ایکو کا قول اسی کی ترجمانی کرتا ہے۔ ویسے ایکو کے اس نتیجے تک پہنچنے سے کئی برس پہلے دریدا نے اپنے ایڈنبرا والے انٹرویو میں واضح طور پر کہا ہے کہ معنی کا حکم اگرچہ مصنف نہیں ہے لیکن ''میرا یہ موقف بھی نہیں کہ منشائے مصنف سے حوالہ لانا قطعاً بے سود ہے''۔ دریدا کہتا ہے ''مصنف مصنف اور منشا منشا میں فرق ہوتا ہے۔ یقیناً بعض مقاصد گہرے ہوتے ہیں اور سنجیدگی سے ان کا تجزیہ کرنا چاہیے لیکن منشائے مصنف سے جو اثر مرتب ہوتا ہے یہ اثر جس چیز پر منحصر ہے، یقیناً وہ فردِ محض منشا نہیں ہے''۔ (بحوالہ 'دریدا اور مارکسیت' طلوع افکار، کراچی، مئی 1993)

ابوالکلام قاسمی : اگر دریدا کے تصورات کو برٹنڈرسل اور وٹ گنشٹائن کے تصوراتِ لسان کے پس منظر میں دیکھا جائے تو دریدا ان سے بہت زیادہ مختلف نظر نہیں

آتا۔ آپ اس سلسلے میں کیا فرماتے ہیں؟

گوپی چند نارنگ : فلسفے میں کوئی چیز خلا سے نہیں آتی۔ ہر نئی بات خواہ وہ کتنی نئی کیوں نہ معلوم ہو، یا تو کسی مقام سے انحراف ہوتی ہے یا اضافہ ہوتی ہے اور اسے سابق کے حوالے ہی سے سمجھا جاسکتا ہے۔ دریدا تو خود بار بار ہائیڈیگر اور ہوسرل کا اعتراف کرتا ہے۔ اس کی فکر کا سرا ہائیڈیگر اور ہوسرل سے ہوتا ہوا نطشے سے جاملتا ہے۔ رسل یا وٹ گنشٹائن کا ذکر وہ لوگ لاتے ہیں جو دریدا کی فکر کے مضمرات کو پوری طرح نہیں جانتے۔ بیشک رسل ہوں یا وٹ گنشٹائن سب زبان کی قید کے شاکی ہیں یا یہ کہ زبان خیال کو بے لوث نہیں رہنے دیتی لیکن دریدا کے مقدمات دوسری سطح پر ہیں۔ بصیرتوں کی مماثلتوں ہی کو لینا ہے تو پھر رسل یا وِٹ گنشٹائن ہی کیوں؟ پانِنی یا ناگارجن کیوں نہیں، عبدالقاہر جرجانی کیوں نہیں۔ 'نیایے' یا 'شونیتا' تو فقط نکات یا اقوال نہیں، پوری تھیوری ہیں، اور سوسیئر کا اِن سے اثر لینا قرینِ قیاس بھی ہے۔ تاہم معنی کی تفریقیت کو بنیاد بنا کر مغربی فلسفے کی صدیوں کی مابعدالطبیعیاتی روایت کو چیلنج کرنا یا فلسفے سے 'موجودگی' کے تصور کو کھدیڑ دینا یا Metaphysical Signifier کے سوال کو ازسرِنو کھول دینا دریدا کا وہ کارنامہ ہے جو پچھلے فلسفیوں سے الگ ہے۔ یہ اس کے چیلنج کی نوعیت ہی تو ہے کہ روایتی فکر میں یقین رکھنے والے صدمہ زدہ ہیں، وہ اس کے فلسفے کو غلط ثابت کرنا چاہتے ہیں لیکن ایسا کر نہیں سکتے۔ اس لیے وہ Run Down کرتے رہتے ہیں یا اس کا کریڈٹ دوسروں کو دیتے ہیں کہ یہ بات تو فلاں کے یہاں ہے، فلاں کے یہاں ہے۔ اگر واقعی ایسا ہے تو پھر ان لوگوں کو دریدا کو قبول کرنے میں تکلیف کیوں ہوتی ہے۔ یہ لوگ یہ کیوں نہیں سوچتے کہ رسل اور وِٹ گنشٹائن کے یہاں وہ چیلنج کیوں نہیں جسے دریدا نے متشکل کیا ہے۔

اس مسئلے کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اگر آج ہم ازسرِنو ان نکات پر توجہ کر رہے ہیں یا ان کے آغاز کے سرے دوسرے فلسفیوں کے یہاں ڈھونڈ رہے ہیں یا مشرقی شعریات میں ان کا سُراغ لگا رہے ہیں، تو کیا اس سے یہ

بات ثابت نہیں ہوتی کہ دریدا کی تھیوری میں کچھ بات تو ایسی ہے کہ اس نے ہمیں صدیوں کا سفر کرنے پر اور اپنی روایتوں میں چھپی بصیرتوں کو کھوجنے پر مجبور کردیا ہے؟ یعنی کھوج ہم انھیں صداقتوں کو رہے ہیں جنھیں سوسیئر اور سوسیئر کے بعد دریدا نے دلیل کی طاقت سے قائم کردیا۔ مماثلتیں اپنی جگہ پر، ان سے تو دریدا کے چیلنج کو سمجھنے میں مدد ملے گی، لیکن مماثلتوں کا یہ مطلب نہیں کہ وہ جدید تھیوری کا بدل ہیں۔ جدید تھیوری کا کریڈٹ تو سوسیئر اور دریدا کو جائے گا ہی جائے گا۔ البتہ مشرقی مماثلتوں پر زور دینے سے افہام و تفہیم میں آسانی پیدا ہوتی ہے، اجنبیت اور غرابت دور ہوتی ہے، صداقتوں کی توثیق ہوتی ہے کہ یہ خود ہماری جڑوں سے زیادہ دور نہیں جنھیں ہم بھلائے بیٹھے تھے، یا یہ وقت کی دھول میں دب گئی تھیں۔ ان کی اہمیت اور معنویت کی تعبیرِ نو کی ضرورت ہے۔

شافع قدوائی: اردو کے بعض معتبر ناقدوں کا خیال ہے کہ لفظ کے پیچھے مابعدالطبیعیاتی موجودگی سے انکار، معنی کی غیرقطعیت کا اثبات اور ایک متن کو دوسرے متن کے تناظر میں دیکھنے پر اصرار کوئی نیا اور انقلابی نظریہ نہیں ہے۔ سنسکرت اور عربی کے بعض عالموں نے بہت پہلے ان موضوعات پر تفصیل سے گفتگو کی ہے۔ اس سلسلے میں جرجانی اور پانِنی کا نام لیا جارہا ہے اور یہ بھی کہا جارہا ہے کہ Intertextuality اصولاً مضمون آفرینی کی بازگشت ہے، آپ کا اس سلسلہ میں کیا نقطۂ نظر ہے؟

گوپی چند نارنگ: معلوم نہیں وہ کون معتبر ناقد ہیں جو لفظ کے پیچھے مابعدالطبیعیاتی موجودگی سے انکار، معنی کی غیرقطعیت کے اثبات اور ایک متن کو دوسرے متن کے تناظر میں' دیکھنے پر اصرار میں پانِنی اور جرجانی کا نام لیتے ہیں۔ اگر واقعی ایسا ہے تو میں ادب کے ساتھ کہنا چاہتا ہوں کہ خواہ وہ کتنے ہی معتبر ہوں لیکن ان کی ساختیات شناسی یا روایت شناسی معتبر نہیں۔ میں اپنی کتاب کے مشرقی شعریات والے حصے میں سنسکرت روایت اور عربی روایت کی بعض مماثلتوں سے بحث کرچکا ہوں۔ یہ اتنے معمولی اور محدود نوعیت کے مباحث نہیں کہ

سادہ لوحانہ نتائج اخذ کر لیے جائیں۔ ادبی بحث میں ہمارا مطمح نظر قضایا کو سمجھنا اور سمجھانا اور دلیل کی طاقت کو محسوس کرنا اور کرانا ہونا چاہیے نہ کہ یہ فضول باتیں کہ کون انقلابی ہے اور کون انقلابی نہیں۔ اس سے مجھے کج فہمی کی بُو آتی ہے یا دھونس جمانے کی نفسیات کی۔ تعجب اس بات پر ہوتا ہے کہ اس طرح گفتگو کرنے والے اپنے بیان کے تناقض کو بھی نہیں دیکھ سکتے۔ یعنی یہ کہ اگر یہ سب کچھ پانی یا جر جانی نے کہہ دیا ہے تو پھر نئی تھیوری سے پہلے آپ کے تنقیدی نظریے میں یہ سب شامل کیوں نہیں تھا یعنی یک لخت آپ کو پانی کی یاد کیسے آگئی یا یک لخت بیٹھے بٹھائے آپ کا رُخ پانی کی طرف کیسے مڑ گیا۔ ساختیات سے پہلے نہ تو کبھی آپ کو پانی یاد آیا نہ جرجانی، کیوں؟

Intertextuality کو مضمون آفرینی کی بازگشت کہنا صحیح نہیں ہے۔ یہ فقط بین متنیت یا بین لسانیت کا مسئلہ نہیں بلکہ ادبی نشان کے کسی بھی دی ہوئی ثقافت میں معنی خیزی کے دوسرے نظاموں سے اس کے رشتے کا وہ کثیرالجہاتی تصور ہے جسے جولیا کرسٹیوا نے متن کے نظریے کے طور پر پیش کیا۔ مضمون آفرینی اپنی جگہ صحیح لیکن بیحد محدود عمل ہے، جبکہ Intertextuality ادب کے خالص ہیئتی مطالعے کے خلاف معنی خیزی کے سماجی تاریخی عوامل کے اثر انداز ہونے کے طور طریقوں کی بحث کے لیے گنجائش نکالنے کی جامع کوشش ہے۔ مختصراً یہ کہ متن خود مکتفی یا بند سسٹم نہیں (نیو کریٹسزم سے بنیادی اختلاف ظاہر ہے) بلکہ ادب اُن جملہ نشانیاتی طور طریقوں اور ڈسکورس اور کلام کی آماجگاہ ہے جن میں Ideologeme معنی خیزی کے ناگزیر عنصر کے طور پر کارگر رہتی ہے۔ یوں تو کئی دوسروں نے بھی اس نظریے کو تھوڑا بہت بدلی ہوئی شکلوں میں بھی برتا ہے لیکن اصل بات یہی ہے کہ جولیا کرسٹیوا نے باختن کے Dialogism کی بنیاد پر اس کے مکالماتی طور کو قدرے بدل کر متن کی معنی خیزی کا ایک حرکیاتی نظریہ دینے کی کوشش کی ہے۔ Ideologeme کے بارے میں معلوم ہے کہ جس طرح فونیم، صوتیات کا اور Seme معنیات کا قلیل ترین حصہ ہے اسی طرح Ideologeme بھی آئیڈیالوجی کا قلیل ترین حصہ ہے جو

ڈسکورس کی معنی خیزی میں عمل آرا رہتا ہے۔ اس طرح Intertextuality سلسلہ در سلسلہ متن کی معنی خیزی کا وہ عمل ہے جو 'تخلیق' کے یکسر 'طبعزاد' ہونے کے روایتی تصور کو بھی رد کرتا ہے اور جدیدیت میں ادب کے خود ملتفی اور خود مختار ہونے پر جو زور دیا گیا اس پر بھی ضرب لگاتا ہے۔ مختصراً یہ کہ مضمون آفرینی اور جدیدیت میں کوئی ٹکراؤ نہیں جبکہ Intertextuality اُس بنیاد ہی کو منہدم کردیتی ہے جس پر جدیدیت قائم ہے۔ اردو میں 'بین المتونیت' کو جو انگریزی اصطلاح کے لفظی ترجمے پر مبنی ہے، وسیع معنی میں لینا چاہیے۔

ابوالکلام قاسمی: رولاں بارتھ اور فوکو کے خیال کے مطابق زبان دراصل ایک طرح کا Represssion کرتی رہتی ہے اور اگر زبان کے Repress کرنے کے باوجود متن میں کوئی حقیقت یا کوئی کردار Resist کرکے نمایاں ہوجاتا ہے تو کیا ہم اس کی نشان دہی کرنے والی تنقید کو ساختیاتی یا مابعد ساختیاتی تنقید کا نام دے سکتے ہیں؟

گوپی چند نارنگ: میرا خیال ہے کہ بارتھ اور فوکو سے زیادہ اس نکتہ پر لاکاں نے زور دیا ہے کہ زبان جبر کا آلۂ کار ہے۔ لاکاں جب زبان کی ساخت کو لاشعور کے مماثل قرار دیتا ہے تو اس میں یہ بات مضمر ہے کہ معنی اضطرار آشنا ہے اور زبان اسے نظم دینے یا قابو میں لانے کی کوشش کرتی ہے۔ زبان معنی کو ظاہر ہی نہیں کرتی اسے Repress کرتی یعنی دباتی اور مقید بھی کرتی ہے۔ گویا زبان میں معنی کے استحکام اور اضطرار کے درمیان آنکھ مچولی کا کھیل جاری رہتا ہے۔ آپ نے اس نکتے کو بہت صحیح نشان زد کیا ہے کہ جو تنقید معنی کے Repression اور Resistance کی کشاکش سے بحث کرے گی کسی بھی حقیقت یا کردار کے تجزیے میں، تو بیشک اس نوع کی تنقید کو پس ساختیاتی تنقید کا نام دے سکتے ہیں۔ اصلاً یہ تو آپ کو معلوم ہی ہے کہ پس ساختیات کسی بندھے ٹکے نظام یا ضابطہ بندی کو خاطر میں نہیں لاتی خود اپنی ضابطہ بندی کو بھی۔ چنانچہ ساختیاتی فکر کی رُو سے جو تنقید لکھی جائے گی اس کو بھی قاعدے کلیوں اور ضابطوں میں باندھنا خود اس فکر کی اسپرٹ کے خلاف ہے، کیونکہ ہر ضابطہ بندی کسی نہ کسی

جبر کو راہ دیتی ہے جو آزادی کو دباتا ہے۔ مختصراً یوں کہہ سکتے ہیں کہ وہ تنقیدی رویّہ جو معنی کے جبر کے خلاف ہو یا معنی کی لاتناہیت یا قرأت کے تفاعل پر زور دے یا ادب کی معنی خیزی کی افہام و تفہیم، ثقافتی ڈسکورس کے رشتوں کی رُو سے کرے اور نوعیت کے اعتبار سے غیر مقلدانہ ہو، ایسا تنقیدی موقف روایتی تنقید نہیں بلکہ مابعد جدید تنقید یا مابعد ساختیاتی تنقید ہی کہلائے گا۔ یوں تو پس ساختیاتی فکر لیبل سازی کے بھی خلاف ہے کیونکہ لیبل سے مراد ہی ہے تحدید یا جبر۔ لیکن جب بات نکلے گی تو لیبل کا حوالہ تو آئے گا ہی۔ اس لیے بہتر یہی ہوگا کہ مابعد جدید تنقید یا مابعد ساختیاتی تنقید کے لیبل کو بھی ایک کھلا ڈلا غیر مقلدانہ لیبل تصور کیا جائے۔ دوسری زبانوں میں بھی ایسا ہی ہو رہا ہے اور ساختیاتی بصیرتیں تنقید کے نئے رویّوں مثلاً نسوانیت یا نئی تاریخیت یا نو مارکسیت کے ساتھ مل کر عمل آرا ہیں۔ اردو میں بھی ساختیاتی رویّہ تنقید کے جسم میں خون کی طرح شامل ہوتا جاتا ہے اور امکان ہے کہ خالص طور پر یہ کم استعمال ہو اور زیادہ تر تنقید میں گھل مل کر عمل آرا ہو۔ بہر حال یہ مستقبل کی بات ہے اور اسے آئندہ لکھنے والے طے کریں گے۔

ابوالکلام قاسمی: دریدا کی ردتشکیل کو آپ Post-Modernist رویے کے بجائے Post-Structuralist رویہ کیوں کہتے ہیں؟ اس لیے کہ جدیدیت کے بعد ساختیات اور ردتشکیل دونوں رویے تقریباً متوازی انداز میں سامنے آنا شروع ہو گئے تھے۔

گوپی چند نارنگ: ایسا نہیں ہے کہ جدیدیت کے بعد ساختیات اور ردتشکیل دونوں متوازی انداز میں سامنے آنا شروع ہو گئے۔ کلاسیکی ساختیات پچاس کے آخر میں شروع ہوئی اور ساٹھ کی دہائی میں حاوی رہی۔ ردتشکیل اس دہائی کے آخر میں اُبھری اور ستر کی دہائی میں زیادہ مشہور ہوئی۔ کلاسیکی ساختیات سے گریز کے مقامات کا نام ہی پس ساختیات ہے۔ چنانچہ ردتشکیل وسیع تر پس ساختیاتی منظرنامے کا حصہ ہے۔ نشانیات ہو، ساختیات، پس ساختیات یا ردتشکیل یہ سب نئی تھیوری کی جہات ہیں، جبکہ مابعدجدیدیت اس پورے عہد کا تاریخی

منظرنامہ بھی ہے اور کلچرل صورتِ حال بھی۔ گویا مابعد جدیدیت اگر صورتِ حال یا عہد ہے تو پس ساختیاتی یا ردتشکیلی فکر اس عہد کا ادبی فلسفہ ہیں۔ اس لحاظ سے ردتشکیل، پس ساختیات ہی کا حصہ ہے لیکن نظریاتی اہمیت اور پھیلاؤ کی وجہ سے ردتشکیل کی اصطلاحیں ایک دوسرے کے بدل کے طور پر بھی استعمال ہوتی رہی ہیں۔ بیشک ردتشکیل کو Post-Modernist کہہ سکتے ہیں۔

شافع قدوائی: کیا ردتشکیل Anarchist نقطۂ نظر ہے؟

گوپی چند نارنگ: خوب، یہ بات بھی صاف ہوجانا چاہیے کہ ردتشکیل نراج پسند یا انتشار پسند Anarchist ہرگز نہیں، البتہ Non- Conformist غیر مقلدانہ نقطۂ نظر ضرور ہے۔ ظاہر ہے کہ جو نقطۂ نظر غیر مقلدانہ ہوگا وہ باغیانہ ہوگا یا مسلّمات سے گریز کرے گا یا رائج صداقتوں پر ضرب لگائے گا، تو اسے انتشار پسند یا عدمیت پسند کہہ کر دُہائی تو دی ہی جائے گی۔ دوسری بڑی وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ جس طرح کوپرنیکس نے اپنے زمانے کی سائنس کو بے مرکز کردیا تھا یا مارکس نے تاریخ کو یا فرائڈ نے انسان کو بے مرکز کردیا، اسی طرح دریدا نے معنی کو بے مرکز کردیا ہے۔ معنی اگر قائم بالذات نہیں تو 'قدر' کی بنیاد ہی متزلزل ہوجاتی ہے، یعنی جس طرح آئیڈیالوجی زبان کے ڈسکورس میں لکھی ہوئی ہے اسی طرح 'قدر' بھی فقط اسی قدر ہے کہ اس کو'قدر' سمجھ لیا گیا ہے یا 'قدر' مان لیا گیا ہے۔ اس رویے سے خوش عقیدگیوں کو ٹھیس تو پہنچتی ہی ہے لیکن کیا کیا جائے اگر فلسفہ بدلیل ایسا کہتا ہے اور یہ ثابت ہے تو جب تک اس کا رد نہ لایا جائے اس کی سچائی سے انکار بھی نہیں کیا جاسکتا بہرحال فلسفیانہ مسائل پر سوچ بچار ہوتا رہے گا۔ فلسفہ تو بہرنوع فلسفہ ہے لیکن زیادہ پریشان ہونے کی بھی ضرورت نہیں کیونکہ عملی زندگی کا اپنا طور ہے، انسان خوش عقیدگیوں کے سہارے جیتا آیا ہے اور شاید آئندہ بھی جیتا رہے گا۔ 'قدر' کا تصور بھی انسانی خوش عقیدگیوں کا ایک روپ ہے اور ایسا روپ جو ڈھارس بندھاتا آیا ہے۔

شافع قدوائی: بعض حلقوں کا خیال ہے کہ نوتاریخیت نے ردتشکیل کو Replace کرتا

شروع کردیا ہے اگر ایسا ہے تو اس کے اسباب کیا ہیں؟

گوپی چند نارنگ : ردتشکیل اور نئی تاریخیت کے مسائل الگ الگ ہیں۔ ردتشکیل کے مقابلے میں نئی تاریخیت کا زور ادھر دس بارہ برسوں میں یعنی 1980 کے بعد ہوا۔ ردتشکیل جہاں ایک مضبوط اصولِ تنقید ہے، نئی تاریخیت ایک رویہ ہے اور وہ بھی ڈھیلا ڈھالا جو دوسرے کئی رویوں کو سمیٹے ہوئے ہے۔ خود Stephen Greenblatt جس کے نشاۃ الثانیہ پر کام سے اس کا آغاز ہوا اب نئی تاریخیت کی اصطلاح کے بجائے Cultural Poetics یعنی ثقافتی شعریات کی اصطلاح کو ترجیح دیتا ہے۔ برطانیہ میں نئی تاریخیت سے ملتا جلتا رویہ Cultural Materialism کے نام سے رائج ہے جو ریمنڈ ولیمز سے منسوب ہے۔ جہاں تک نئی تاریخیت کا تعلق ہے، اس کے دوسرے اسکالروں میں جوتھن گولڈ برگ، لیزا جارڈین، الن لیو، آرتھر میروٹی، لوئی مونتروز، اور سٹیفن اورگل کے نام لیے جاتے ہیں۔ 1983 سے Representations نام کا رسالہ نئی تاریخیت کا نمائندہ رسالہ ہے لیکن نئی تاریخیت نہ تو کوئی دبستان ہے نہ ہی اس کے پیروکار کسی طریق کار یا نظریاتی پروگرام پر اتفاق رکھتے ہیں۔ یہ کوئی ضابطہ بھی نہیں۔ زیادہ سے زیادہ تاریخ سے سروکار رکھنے والے بعض رویوں، جہات اور تفہیم کا مجموعہ ہے۔ نئی تاریخیت قدیم تھیوری اور جدید تھیوری کے بعض عناصر کو رد کرتی ہے اور بعض کو قبول کرتی ہے۔ ہرچندکہ یہ مارکسیت کے اس اصول کو تسلیم کرتی ہے کہ انسان اور انسان کے فنون کی روایت تشکیل پاتی ہے تاریخی اور سماجی قوتوں کے پیچیدہ عمل سے، لیکن یہ مارکسیت کے 'بنیاد' بالائی ساخت والے ماڈل کو نرے معاشیاتی پن کی وجہ سے اور ارتقا کے سیدھے سادے ایقان کی وجہ سے ناقابل قبول بھی ٹھہراتی ہے۔ آپ کو معلوم ہے کہ کلاسیکی ساختیات سوسیئر بنیاد ہونے کی وجہ سے Ahistorical یعنی تاریخ سے غیر متعلق تھی۔ پس ساختیاتی فکر نے جہاں معنی کے عدم استحکام پر زور دیا جس میں قاری کے تفاعل کو خاصا دخل ہے، وہاں سیاسی ایجنڈے کی راہ بھی کھل گئی۔ نئی

تاریخیت بھی دراصل ردِعمل ہے تاریخ سے غیر متعلق Ahistorical ادبی نظریوں کا۔ اس کا سیدھا وار نیوکریٹسزم کی ہیئت پسندی کے خلاف ہے۔ ہم عصر تھیوری میں بلاشبہ نئی تاریخیت کا گریز کلاسیکی ساختیات سے بھی ہے اور اُس ردتشکیل سے بھی جس کو ردتشکیل کا امریکی دبستان کہتے ہیں، لیکن لطف کی بات یہ ہے کہ نئی تاریخیت ساختیات اور ردتشکیل دونوں سے حسب ضرورت کام بھی لیتی ہے۔ اس کا فکری بیج باختن اسکول کے افکار میں ڈھونڈا جا سکتا ہے جنھوں نے روسی ہیئت پسندی کو تاریخی، سماجی نظر دینے کی باضابطہ کوشش کی تھی۔ ادھر نئی تاریخیت پر سب سے زیادہ اثر مشل فوکو کے نظریے کا ہے جو علم کو مقتدر طاقتوں کا کھیل کہتا ہے اور صداقت کے تعین کو اقتدار کی کش مکش کا نتیجہ۔ تاریخ کی ہر منزل پر ڈسکورس (جو متن، کلام، آئیڈیالوجی ہر صورت کو حاوی ہے) طاقت کے اس کھیل کا سب سے مؤثر آلۂ کار ہے۔ کسی زمانے کا ادب اپنے عہد کے ڈسکوس سے ہٹ کر نہیں ہے۔ گویا انسانی ایجنسی کو یا ادب کو ایسی 'موضوعیت' کے طور پر دیکھنا جو سماجی رشتوں کے پیچیدہ تاریخی ڈسکورس سے متشکل ہوتی ہے، نئی تاریخیت کی سب سے نمایاں خصوصیت ہے۔ اوپر جس Intertextuality کا ذکر ہم کر آئے ہیں جو Ideologeme سے جڑی ہوئی ہے نئی تاریخیت اس سے خوب خوب کام لیتی ہے۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو نئی تاریخیت پس ساختیاتی فکر کے اُن دھاروں سے دور نہیں جو ادبی ڈسکورس میں آئیڈیالوجی کو نقش دیکھتے ہیں۔ انسانی فکر کا ارتقا جاری ہے اور تھیوری میں رد و بدل بھی ناگزیر ہے۔ بہرحال اگر نئی تاریخیت ترقی کرتی ہے اور تھیوری کے باقی منظرنامے پر چھا جاتی ہے تو مجھے خوشی ہوگی۔ کیونکہ نرا فارملزم اُن جڑوں ہی کو کاٹ دیتا ہے جن سے ادب پیدا ہوتا ہے اور ادب کے مطالعے میں سماجی، ثقافتی اور تاریخی رشتوں کے عمل درعمل کی جہتوں کو کھلا رکھنا بہرحال زیادہ معنی خیز ہے۔

ابوالکلام قاسمی: ایک آخری بات یہ کہ ادبی نظریے یا تھیوری کے جھگڑے نقادوں کے

جھگڑے ہیں۔ تخلیق کار کا اُن سے کوئی تعلق نہیں؟ آپ کی کیا رائے ہے؟

گوپی چند نارنگ : بظاہر یہی محسوس ہوتا ہے کہ تھیوری کا مسئلہ نقاد کا مسئلہ ہے، تخلیق کار کو اس سے کیا لینا دینا۔ لیکن درحقیقت یہ صحیح نہیں کیونکہ ادب میں کوئی بھی چیز خواہ وہ تخلیق ہو یا تنقید، یعنی شاعری ہو، ناول، افسانہ، ڈرامہ یا کچھ بھی تھیوری سے باہر نہیں ہے۔ تخلیق کا ہر تصور تھیوری کی رُو سے ہے، تھیوری کے اندر ہے، اور تخلیق میں تبدیلیاں بھی کسی نہ کسی تھیوری کے حوالے سے ہوتی ہیں۔ تھیوری کی بحث تنقید کا مسئلہ اس لیے لگتی ہے کہ تنقید تخلیق کا تحلیل و تجزیہ کر کے شعر و ادب کی نوعیت و ماہیت کی تعیین کرتی ہے، افہام و تفہیم کرتی ہے اور فن کی تحسین کے لیے پیمانے وضع کرتی ہے۔ بیشک تخلیق کار کو تحلیل و تجزیے میں سر کھپانے کی ضرورت نہیں، لیکن فلسفۂ ادب کی تبدیلیوں سے جو ذہنی فضا مرتب ہوتی ہے یا فن کے جو معیار مرتب ہوتے ہیں، فنکار لکھتا اسی فضا میں ہے مثلاً غزل کیا ہے؟ شعر کی زبان کیا ہے؟ غزل کی صنفی یا فنی ہیئت کیا ہے؟ لطف و اثر، حظ و نشاط، خیال افروزی یا معنی آفرینی کیا ہے یا جمالیاتی اثر کیا ہے یا ناول و افسانے میں وہ کیا وسائل ہیں جو اپنی حقیقت پیدا کرتے ہیں یا سماجی حقیقت اور تخلیقی حقیقت میں کیا رشتہ ہے؟ تھیوری فقط وہ نہیں جو مکتب، اسکول، کالج یا یونیورسٹی میں پڑھی جائے، تھیوری فقط وہ بھی نہیں جو کتابوں سے حاصل کی جائے، تھیوری فقط وہ بھی نہیں جس سے کسی نقاد نے بحث کی ہو۔ تھیوری اس سب کو حاوی ہے اور اس فضا یا احساس و وجدان کو بھی جس کی رو سے تخلیق لکھی جاتی ہے۔ یاد رہے یہ احساس و وجدان بھی تھیوری کی رُو سے بنتا ہے، تھیوری نہ ہو تو نہ ادبی ذوق ممکن ہے نہ تخلیقی ذوق۔ بعض اوقات ایک اَن پڑھ شاعر یا معمولی تعلیم یافتہ شاعر ایک پڑھے لکھے شاعر سے بہتر شعر کہہ سکتا ہے، یا ایک غلط سلط اُکھڑی اُکھڑی زبان لکھنے والا فکشن نگار بعض پڑھے لکھے ناول نویسوں یا افسانہ نگاروں سے بہتر تخلیق لکھ سکتا ہے تو اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ تخلیق کا وجود تھیوری کے بغیر ہے بلکہ اس سے تو الٹا یہ

ثابت ہوتا ہے کہ تھیوری فقط وہ نہیں جو علم کے زور سے حاصل کی جائے بلکہ علم جب تخلیقی وجود کا حصہ بن جاتا ہے یا سینے کا نور بن جاتا ہے یا ذہن و وجدان کا حصہ بن جاتا ہے تو تخلیق میں ڈھلتا ہے۔ اس بات کو ذہن نشیں کرنے کی ضرورت ہے کہ کسی بھی تخلیق کا تصور تھیوری سے باہر نہیں ہے۔ ہر تخلیق کسی نہ کسی تھیوری یعنی ادبی تصور کے بطن سے ابھرتی ہے، خواہ تخلیق کار کو اس کا احساس ہو یا نہ ہو۔ جب تخلیق کار حسن و خوبی کے کسی معیار کو پانے کی کوشش کرتا ہے یا حسن و خوبی کا کوئی تصور رکھتا ہے یا زبان کے اظہاری پیرایوں میں سے یا جمالیاتی وسائل میں سے کسی ایک کو دوسرے پر ترجیح دیتا ہے یا اپنے کلام میں ترمیم و اصلاح کرتا ہے، یا سماجی سیاسی یا تہذیبی مسائل کو کسی نقطۂ نظر سے دیکھتا یا نہیں دیکھتا ہے تو ایسا کسی نہ کسی تھیوری کے احساس کی رُو سے ہی ہوتا ہے۔ اپنی تخلیق کا پہلا قاری یا پہلا نقاد بھی تخلیق کار خود ہی ہوتا ہے۔ رولاں بارتھ نے پتے کی بات کہی ہے کہ ادب اور آرٹ کی دنیا میں کوئی موقف معصوم موقف نہیں ہے۔ یہ بات جتنی آئیڈیالوجی کے لیے صحیح ہے اتنی ہی تخلیق کے لیے بھی صحیح ہے۔ آئیڈیالوجی اختیاری بھی ہوسکتی ہے اور آئیڈیالوجی غیر شعوری بھی ہوسکتی ہے۔ اسی طرح تھیوری شعوری علم کا حصہ بھی ہے اور تھیوری لاشعوری بھی ہے جسے ہم ادبی ذوق یا ادبی مزاج یا ذوقِ سلیم یا شے لطیف کہتے ہیں اور بالآخر جس کی رو سے تخلیق کرتے ہیں۔ ٹیری ایگلٹن تو یہاں تک کہتا ہے کہ جس طرح زندگی میں کوئی بھی سماجی انسانی عمل تھیوری سے باہر نہیں، ادب میں کوئی بھی تخلیقی کاوش تھیوری کے بغیر نہ تو وجود میں آسکتی ہے، نہ اس کی تفہیم ہوسکتی ہے اور نہ اس کی تحسین ہوسکتی ہے۔ ایگلٹن کا قول ہے کہ 'تھیوری وہ سرگرمی ہے جو ادب میں ہر لحظہ جاری ہے۔ غرضیکہ تھیوری نقاد کا سروکار تو ہے ہی کیونکہ وہ ادب کے تحلیل و تجزیے اور تفہیم و تحسین کے لیے مامور ہے لیکن تخلیق کار بھی اس سے بے نیاز نہیں رہ سکتا کیونکہ عمداً سہی یا بلا ارادہ تخلیق تھیوری سے ہے اور خود تھیوری تخلیق سے۔ ان

میں جدلیاتی رشتہ ہے۔ ایسا نہ ہو تو ادھر ادبی ڈسکورس میں 'تکثیریت' 'تہذیبی آثار' 'سماجی سروکار' 'بیانیہ کی بحالی' 'قاری کی واپسی' 'تانیثیت' 'دلت' اور 'پوسٹ کالونیل' پر جو توجہ ہونے لگی ہے، وہ کس کا اثر ہے! وہ لوگ جو تھیوری کے اثرات سے انکار بھی کرتے ہیں اور اس سے متاثر ہونے کا پتہ بھی دیتے ہیں، دراصل فریب خوردگی کا شکار ہیں۔ ان کو اندازہ نہیں کہ تاریخ ان پر خندہ زن ہے۔

O

سچی تخلیق کے لیے اپنے ذہن و شعور سے سوچنا ضروری

انٹرویو ـــ مشتاق صدف

س: نارنگ صاحب آپ کی شہرت کا ڈنکا بج چکا ہے اور سب آپ کی خدمات کا اعتراف بھی کرتے ہیں۔ میں خود آپ سے یہ جاننا چاہتا ہوں کہ آپ اپنی خدمات کے بارے میں بتائیں۔

ج: خدمات کیسی۔ میں اردو کا خادم ہوں۔ اردو میری ضرورت ہے، میں اردو کی ضرورت نہیں۔ میں ان لوگوں میں سے ہوں جو کسی بھی کام کو شہرت کے لیے نہیں کرتے۔ اگر لوگ میری باتوں پر دھیان دیتے ہیں یا جو کچھ میں کہتا ہوں اس کا کچھ نہ کچھ اثر ہوتا ہے تو یہ میرے قارئین کی محبت ہے۔ اردو سے میرا معاملہ عشق کا ہے اور عشق میں سود وزیاں نہیں ہوتا، آپ اسے شہرت کہتے ہیں۔ میں یہ بھی جانتا ہوں کہ بہت سے امور میں میری مخالفت بھی ہوتی ہے اور کئی بار بغض و عناد کا سامنا بھی کرنا پڑا ہے۔ کیونکہ اگر آپ اپنے ضمیر کی آواز پر لبیک کہتے ہیں اور اس کی پروا نہیں کرتے کہ آپ کے علمی موقف سے کون خوش ہوگا اور کون ناخوش تو دوسروں کی مصلحتوں پر ضرب بھی پڑتی ہے۔ اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ مسئلہ علمی ہے لیکن لوگ ذاتی سطح پر اتر آتے ہیں

میرے علمی سفر کی مدت اب تقریباً نصف صدی ہونے کو آئی ہے میں نے 1952-53 سے کام کرنا شروع کیا اور 1959 میں پہلی کتاب جو شائع کی اس کا

موضوع ''ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں'' تھا جس میں پرانے قصے بھی تھے، تاریخی اور نیم تاریخی قصے بھی اور وہ قصے کہانیاں بھی جن کو ہندوؤں اور مسلمانوں کی ملی جلی تہذیب نے جنم دیا اور جنھوں نے اردو شاعری کو متاثر کیا۔ یہ دیکھ کر میرے تعجب کی انتہا نہ رہی کہ ہندستانی قصوں پر بنی جتنی منظومات اور مثنویات اردو میں ملتی ہیں، دکنی دور سے لے کر بعد تک، شاید دوسری ہندستانی زبانوں میں اتنا وقیع سرمایہ نہیں ہوگا۔ آج کے عہد کا سب سے بڑا مسئلہ یہی ہے کہ فکر ونظر کی کشادگی کی جو روایت صدیوں سے اردو میں چلی آئی ہے لبرل ازم(Liberalism) کی، اس سے اردو کا رشتہ منقطع نہ ہونے پائے۔ یہی وہ زمانہ تھا جب میں نے لسانیات کی طرف توجہ کی۔ ''کرخنداری اردو'' پر کام کیا، ''اردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو'' نام سے میری کتاب آئی۔ ''معراج العاشقین'' پہ کام کیا جو اردو کی قدیم ترین نثر کی کتاب سمجھی جاتی تھی۔اس طرح بہت سے چھوٹے موٹے کام ہوتے رہے۔ پھر جب میرا جامعہ ملیہ اسلامیہ میں تقرر ہوا تو میں نے ایسے مسائل کو لے کر بعض ہند وپاک سیمنار یا قومی پیمانے کے ایسے سیمنار منعقد کرائے کہ جن سے ذہن کھلے اور اردو کا قومی اور تہذیبی موقف واضح ہو۔ ایک سیمنار اردو افسانے کی معنویت پر ہوا، ایک سیمنار انیس پر ہوا، ایک سیمنار اقبال پر ہوا، ایک سیمنار جدیدیت پر ہوا اور ''اقبال کا فن'' کتاب شائع ہوئی۔ ''انیس شناسی'' شائع ہوئی، ''اردو افسانہ روایت اور مسائل'' شائع ہوئی۔ اس زمانے میں ''اسلوبیات میر'' شائع ہوئی اور پھر آگے چل کر میں نے اسلوبیات کے حوالے سے اپنے کام کو آگے بڑھایا خاص طور سے فکشن اور کلاسیکی شاعری اور جدید شاعری کے بارے میں تو اس طرح کی بعض تحریروں کی پذیرائی ہوئی کیونکہ تنقید میں میں نے ایک نئی راہ کھولنے کی کوشش کی، وہ کتاب ''ادبی تنقید اور اسلوبیات'' کے نام سے شائع ہوئی۔ اسی دوران امیر خسرو کے ہندوی کلام کی جڑوں کی مجھے تلاش تھی۔ میں تصدیق کرنا چاہتا تھا کیونکہ بہت کچھ سنی سنائی ہے امیر خسرو کے بارے میں، مستند کلام تو بہت کم ہے۔ مجھے برلن میں ایک نسخہ ملا جسے اشپرنگر جو دہلی کالج میں کسی زمانے میں پرنسپل رہا تھا، اپنے دوسرے قلمی ذخیرے کے ساتھ اسے بھی جرمنی لے گیا تھا۔ اسے میں نے برلن کے قومی کتب خانے میں ڈھونڈا، ایڈٹ کیا، چھاپا جس میں اشپرنگر کے قول کے مطابق یقیناً

15 فیصد تک ایسی پہیلیاں ہو سکتی ہیں جن کو امیر خسرو کا مستند کلام تصور کیا جاسکتا ہے۔ وہ کتاب ''امیر خسرو کا ہندوی کلام'' کے نام سے ہندی اور اردو میں شائع ہوئی۔ اسی زمانے میں ترقی اردو بورڈ کے لیے'' املا نامہ'' مرتب کی۔ وسکانسن یونی ورسٹی سے'' ریڈنگز ان اردو'' شائع کر چکا تھا۔ اب این سی ای آر ٹی کے لیے''اردو کی نئی کتاب'' کے نام سے ہندستان بھر کے اسکولوں کے لیے پہلی جماعت سے بارہویں جماعت تک کے لیے بارہ کتابیں اپنی نگرانی میں تیار کرائیں ان میں سے چار خود مرتب کیں۔ احتجاجی شاعری کے ایک خاص رجحان پر'' سانحہ کربلا بطور شعری استعارہ'' شائع کی۔ بعض کتابوں کی پاکستان میں بھی پذیرائی ہوئی اور پاکستانی ایڈیشن فوری طور پر نکلے۔

غرض مسلسل اس طرح کا علمی کام ہوتا رہا۔ لیکن میری تربیت ساختیاتی لسانیات میں تھی، اس کی وجہ سے میں نے ادبی تھیوری پر توجہ کرنا شروع کی۔ یہ کم و بیش وہ زمانہ ہے جب جامعہ ملیہ اسلامیہ کو، چودہ پندرہ برس تک کام کرنے کے بعد، خیر باد کہہ کر میں دہلی یونیورسٹی میں واپس آرہا تھا اور اس زمانے میں سب کچھ چھوڑ کر میں نے ادبی فکریات پر کام کرنا شروع کیا کیونکہ اسلوبیات میرے لیے کوئی آخری پڑاؤ نہیں تھا۔ میں نے اپنی کتاب ''ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' جو نئی ادبی تھیوری کی بنیادی کتاب ہے، اس میں صرف نئے رجحانات کا اور نئی فکر کا احاطہ کرنے کی کوشش ہی نہیں بلکہ فکر و فلسفہ کے اعتبار سے اردو سرمایے کی حدود کو وسیع کرنے کی کوشش بھی کی۔ نیز ہماری جو عربی فارسی کی کلاسیکی روایت ہے اور ادب و شعریات کے حوالے سے جو قدیم ہندستانی اور مشرقی فلسفہ ہے اس کی روشنی میں بھی دیکھنے کی کوشش کی کہ نئی ترجیحات کیا ہیں اور ان میں سے کس کس کا سراغ خود ہماری تہذیبی میراث میں ہے جس کی بازیافت کی سخت ضرورت ہے۔ اس طرح کا کام اب بھی جاری ہے۔

اردو مابعد جدیدیت کیا ہے؟ اس کو سمجھنے کے لیے ایک بڑا سیمنار بھی ہوا اور ایک کتاب بھی میں نے مرتب کی جو اب قارئین اور شائقین کے ہاتھوں میں ہے۔

بہرحال یہ فکری سفر کی کچھ کڑیاں ہیں اور کوئی کام کرنے والا شخص یہ نہیں کہہ سکتا، کم از کم میں نہیں کہہ سکتا کہ'' شادم از زندگی خویش کہ کارے کردم''۔ میں ادب کی راہ کا ایک مسافر ہوں جو میری باطنی تڑپ اور جستجو ہے اس کی روشنی میں کچھ نہ کچھ کرتا رہتا ہوں اور انشااللہ کرتا رہوں گا۔

س: آپ پر اعتراض کیا جاتا ہے کہ آپ نے صرف انھیں ادیبوں اور شاعروں کو بڑھاوا دیا جو مابعد جدیدیت کی فکر میں یقین رکھتے ہیں۔ یہ بات کہاں تک درست ہے؟

ج: اعتراض کرنے والوں کو پورا حق ہے۔ اگر ان کو ایسا سوچنے اور کہنے سے خوشی ہوتی ہے تو مجھے کسی کے اعتراض پر کوئی اعتراض نہیں۔ سوال یہ اٹھتا ہے کہ ترقی پسندی تو بہت پہلے نمٹ گئی تھی اور جدیدیت بھی بیس پچیس برس کے بعد بے اثر ہوگئی۔ پھر اب پوری روایت کا محاکمہ کرنے کے بعد میں یہ سوچنے پر خود کو مجبور پاتا ہوں کہ دونوں تحریکیں ایک اعتبار سے مغرب کی اترن تھیں۔ جب جدیدیت میں بیگانگی (Alienation) اجنبیت، زندگی کی بے معنویت اور داخلیت پرضرورت سے زیادہ زور دیا گیا تب جدیدیت کے سالاروں نے یہ کیوں نہیں سوچا کہ ارے بھئی یہ تو سارے کا سارا مغرب کا ایجنڈا ہے۔ ادب کی آزادی سرآنکھوں پر لیکن ادب یکسر خود کفیل کہاں ہے۔ ادب زندگی اور سماج سے متاثر ہوتا بھی ہے اور زندگی اور سماج کو متاثر کرتا بھی ہے۔ ان چیزوں پر جدیدیت کے سالاروں نے سرے سے غور ہی نہیں کیا بلکہ ادب کا تعلق سماجی اور تہذیبی مسائل و معنویت سے علی الاعلان کاٹ کر رکھ دیا کہ سماجی و تہذیبی معنویت کا کوئی تعلق ادبی قدر سے نہیں۔ یہ بھی مغرب کی بے سوچی سمجھی نقل میں تھا اور اس کے ساتھ ضرورت سے زیادہ فارم پر زور دیا گیا حالانکہ فارم تو ثقافت کی دین ہے اور تاریخ کے ساتھ ساتھ بدلتی رہتی ہے۔ چنانچہ اگر حالات بدل رہے ہیں اور فکر بدل رہی ہے میں اس کے بارے میں لکھتا ہوں اور سوال اٹھاتا ہوں، تو اس کے بارے میں لکھنا کیوں مناسب نہیں ہے۔ سب کو اپنی پسند کا حق ہے۔ میں نے تو امیر خسرو، میر،

غالب، انیس، نظیر اور اقبال پر بھی لکھا ہے، پریم چند، منٹو اور بیدی پر بھی لکھا ہے، فیض اور فراق پر بھی لکھا ہے۔ تو اگر اس کے ساتھ ساتھ نئے لوگوں پر بھی لکھتا ہوں اور جن میں کوئی خوبی دیکھتا ہوں، ان پر توجہ کرتا ہوں تو اس میں غلط کیا ہے؟ کاش میں اس طرح کا کام زیادہ کرسکتا۔

س: ہم نے ادب کو مختلف خانوں میں تقسیم کر دیا ہے، جس سے نئی نسل کشمکش کا شکار ہے، وہ یہ سوچنے پر مجبور ہے کہ اپنی تخلیقات اور فن پاروں کو وہ کس خانے میں رکھیں۔ حقیقت تو یہ ہے کہ کسی نظریے یا رویے پر اب ان کا یقین نہیں رہا۔ ایسا کیوں ؟ اس الجھن سے نئی نسل کا ادیب کیسے نمٹے، آپ ہی کچھ بتائیے؟

ج: بیشک پرانے نظریوں کے طلسم ٹوٹ گئے۔ پرانے نظریے القط ہو گئے۔ پرانے مہابیانیہ سب نمٹ گئے ۔ مابعد جدید فلسفی لیوتار اور جیمی سن بھی یہی کہتے ہیں۔ لیکن یہ بھی تو ضروری ہے کہ لکھنے والا اپنی اقدار کی بازیافت اپنی تخلیقی طلب کے طور پر کرے۔ تخلیق اقدار کی آگ سے خالی نہیں ہوسکتی۔ یہ کس نے کہا ہے کہ ادیب خود کو خانوں میں رکھ کر لکھے، آپ بڑے ادیبوں کے کام پر نظر ڈالیں تو معلوم ہوگا کہ انھوں نے خود کو کبھی چھوٹے چھوٹے خانوں میں قید نہیں کیا۔ قرۃ العین حیدر نے کبھی خود کو کسی خانے میں نہیں رکھا، انتظار حسین نے بھی اپنے آپ کو محدود کر کے کبھی نہیں رکھا، یہی معاملہ ناصر کاظمی، منیر نیازی، اختر الایمان کا بھی ہے اگر چہ بہت سے جدیدیت والے یہ دعویٰ کریں گے کہ اختر الایمان ان کے شاعر تھے لیکن اختر الایمان کے دیباچوں کو پڑھیے وہ صاف صاف کہتے ہیں کہ ان کا ذہن اشتراکی ہے۔ ترقی پسندی کی جو لابی تھی بالکل کھلی ہوئی، پولیٹکل مینیفسٹو والی، اس سے انھوں نے خود کو وابستہ نہیں کیا لیکن ذہنی سطح پر وہ اشتراکی تھے۔ مجھے نئی پیڑھی کے لکھنے والوں سے یہ کہنا ہے کہ وہ ادب کے بارے میں اپنے ادبی و اقداری موقف کے بارے میں سوچیں ضرور کہ جس نظریۂ حیات کو وہ اپنانا چاہتے ہیں وہ کیا ہے؟

وہ جو کچھ لکھ رہے ہیں اس کی معنویت کیا ہے۔ جب وہ اپنی values کے بارے میں سوچیں گے کہ کن values کو ترجیح دیتے ہیں تو اپنے آپ یہ طے ہو جائے گا کہ ان کا نظریہ اقدار کیا ہے۔ ویسے مابعد جدیدیت اس لحاظ سے پرانے فلسفوں، پچھلی تحریکوں اور نظریوں سے الگ ہے کہ خود مابعد جدیدیت کسی نظریہ کا بت نہیں بناتی۔ وہ ہر نظریے کو رد کرتی ہے، لیکن اپنا کوئی محدود یا متعینہ نظریہ نہیں دیتی۔ مابعد جدید فکر کھلا ڈلا تخلیقی رویہ ہے۔ یہ ہرگز اپنے کو define یا محدود نہیں کرتی۔ مابعد جدیدیت کا یہ موقف بڑا نازک ہے کہ وہ کسی نظریہ کا بت نہیں بناتی، اس لیے بعض لوگوں کو اتنی کھلی فکر کو سمجھنے میں دقت ہوتی ہے۔ کیوں کہ لوگ concrete وحدانی سکہ بند نظریہ چاہتے ہیں۔ جیسے ترقی پسندی تھی یا جدیدیت تھی۔ مابعد جدید فکر ایسا کوئی سکہ بند وحدانی بندھا ٹکا نظریہ نہیں دیتی اس لیے کہ سب نظریے ادھورے اور ادعائیت شعار ہیں۔ مابعد جدید فکر فنکار سے کہتی ہے کہ اپنی اقدار تخلیقی طور پر خود قائم کرو۔

اس بات کو سمجھنے کی کوشش کرنا چاہیے کہ ہر وہ تحریک جو اپنے کو define کرتی ہے اس کا مطلب ہے کہ وہ اپنی حدود کا تعین کرتی ہے کہ میں یہ ہوں۔ بعد میں ان حدود کا دفاع کرنے کے لیے وہ جبر کی راہ اختیار کرتی ہے اور جبر کی راہ ہمیشہ ادیب کی ذہنی آزادی کی دشمن ہے۔ یہی ترقی پسندی کے زمانے میں ہوا، یہی جدیدیت کے زمانے میں ہوا۔ مابعد جدید فکر ایسی کوئی بندھی ہوئی راہ اختیار نہیں کرتی کوئی لیک نہیں دیتی، اسی لیے سب راہوں کو کھلا رکھتی ہے۔ اب ہم یہ تو کہتے ہیں کہ نئی پیڑھی لیبلوں سے بیزار ہے۔ بیزار اسی لیے ہے کہ پرانے نظریوں نے ادیب کو اپنی لیک پر چلانے کی کوشش کی۔ مابعد جدیدیت کہتی ہے کہ میں کوئی لیک نہیں دیتی۔ اپنی انسان دوست سماج شناس اقدار خود وضع کیجیے۔ اپنی فکری راہ خود چلیے۔ اس بات پر زور دینا چاہوں گا کہ نئی پیڑھی کے ادیب و شاعر اپنے موقف کے بارے میں خود سوچیں، اپنی ترجیحی اقدار کے بارے میں خود سوچیں، اپنی تخلیقات کے بارے میں خود سوچیں اور جب وہ اپنے ذہن سے سوچیں گے تو اپنا فکری کنفیوژن

بھی دور کرلیں گے۔ کیوں کہ مابعد جدیدیت سرے سے کوئی سکہ بند نظریہ ہے ہی نہیں، یہ کھلا ڈلا تخلیقی رویہ ہے۔

س: چھٹی دہائی سے قبل ادیبوں کے پاس لکھنے کے لیے ڈھیر سارے موضوعات تھے، کیوں کہ تقسیم وطن، ہجرت اور انسانی رشتوں کی پیچیدگیوں نے ادیبوں کو اپنی طرف متوجہ کیا۔ اس سے گذشتہ ادوار میں اصلاح معاشرت، جدو جہد آزادی، غربت وفاقہ کشی، سماجی استحصال اور عورتوں کی مظلومیت جیسے کئی موضوعات تھے لیکن آج موضوعات کی کمی کا احساس شدّت سے ہوتا ہے۔ ایسا کیوں ہے؟

ج: یہ موضوعات کسی نہ کسی شکل میں آج بھی ہیں۔ یہی تو میرا اعتراض ہے کہ موضوعات اور مسائل کے لکھنے والوں کو ہدف بنایا گیا۔ بیشک اب موضوعات کی کمی کا احساس بہت عام ہے اس سے مجھے اتفاق ہے اور اس کی سب سے بڑی وجہ وہی ہے کہ جدیدیت نے سماجی، تہذیبی، قومی یعنی بڑے سماجی اور تہذیبی ڈسکورس سے اردو کے رشتے پر کاری ضرب لگائی اور وہی بیگانگی کے، یاذات کے یا تنہائی کے یاد اخلیت کے موضوعات گردش کرتے رہے۔ چونکہ ان باتوں کو اب چالیس پینتالیس برس گزر چکے ہیں، ادب باستثنائے چند یکسانیت کا شکار ہو چکا ہے اور نئی پیڑھی کے ادیب اس الجھن کا شکار ہیں کہ نئے موضوعات نہیں ملتے۔ اگر وہ خود کو سماجی ڈسکورس اور زندگی کے مسائل سے جوڑیں، نئی فکریات سے جوڑیں، آج کے اقلیت کے مسائل سے یا ملک کے تہذیبی مسائل سے جوڑیں سیاست کا جو زوال ہے، کلچر کا جو کرائسیس ہے، تو ہر سطح پر اتنے موضوعات ہیں کہ کوئی کمی نہیں ہے۔ اگر بنگالی یا مراٹھی یا کنڑ یا ملیالم کے ادیب کو موضوعات کی کمی کی شکایت نہیں تو اردو کے ادیب کو یہ شکایت کیوں ہو؟ اگر جدیدیت کے کوتاہ اندیشانہ اور مضر اثرات سے نئے لکھنے والے اپنے آپ کو یکسر آزاد کرلیں اور نئی فکریات کے لیے اپنے ذہنی دریچوں کو پوری طرح کھول دیں تو وہ خود بخود محسوس کریں گے کہ موضوعات کی کوئی کمی نہیں ہے۔ اتنے مسائل اور بھیانک مسائل ہمارے چاروں طرف کھڑے

ہیں، اتنا بڑا کلچر کا کرائسس ہے اور اقلیت اور عورتوں کی مظلومیت، اور غربت اور فرقہ واریت اور دلت اور سماجی انصاف کے اتنے بڑے مسائل ہیں اور لیڈر شپ کا اتنا شدید فقدان ہے اور سیاست اقتدار کے نشے میں اس حد تک گرفتار ہو چکی ہے اور اس وقت ہندستانی سیاست جس دوراہے پر کھڑی ہے یعنی ایک طرف فاشزم ہے اور علی الاعلان ایک محدود ایجنڈے کا پرچار کیا جارہا ہے، ہندستانی عوام بیلٹ کے ذریعے کس طرح سے اتنی بڑی تبدیلیاں لا رہے ہیں، اس تصادم اور آگہی میں کیا ہمارے دانش ور اور ہمارے اہل قلم شریک ہیں یا نہیں؟ اردو کی تنقیدی فکر کو اس کے لیے جواب دہ تو ہونا ہی پڑے گا۔ اس لیے بار بار کہتا ہوں کہ نوجوانوں کو اپنے ذہن سے سوچنا چاہیے تاکہ پرانے ذہنی تحفظات (mindset) سے نجات ملے۔

س: ناقدوں سے ہر دور میں کچھ ادیبوں اور شاعروں کی یہ شکایت رہی ہے کہ انھوں نے کچھ کم علم، نا اہل اور بے صلاحیت تخلیق کاروں اور فنکاروں کو آسمان پر بٹھا دیا اور کچھ باصلاحیت اور اچھے ادیبوں کو بالکل ہی نظر انداز کردیا۔ ایک ناقد کی حیثیت سے آپ یہ بتائیں کہ کیا یہ شکایت درست ہے؟

ج: ایسا ہر دور میں ہوتا رہا ہے کیونکہ ادب پسند نا پسند کا کھیل ہے۔ آپ میں صلاحیت نہیں ہے تو کسی کے آسمان پر بٹھانے سے کچھ نہیں ہوتا، دوسرے ہی دن وہ دھڑام سے نیچے آگرتا ہے۔ لیکن نقاد سے شکایت بالعموم وہ لوگ کرتے ہیں جو خود بے بساط اور بے صلاحیت ہوتے ہیں، مثال کے طور پر کسی فیض احمد فیض یا راجندر سنگھ بیدی نے یہ شکایت کبھی نہیں کی۔ پھر یہ بھی نگاہ میں رہے کہ ادب میں سب معاملہ پسند و ناپسند کا ہے۔ شاعر غزل لکھتا ہے یا نظم لکھتا ہے، اپنی پسند کے مطابق لکھتا ہے، افسانہ نگار اپنی پسند کے مطابق افسانہ لکھتا ہے تو نقاد کو بھی حق ہے کہ وہ کس پر لکھے اور کس پر نہ لکھے۔ اس کی بھی تو پسند و نا پسند ہے۔ ظاہر ہے وہ اپنی پسند کے مطابق لکھے گا۔ ہاں اگر اس کی پسند میں دوسرے عوامل شریک ہوگئے ذاتی غرض کے یا افادی، تو وہ غلط ہے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اگر کسی ادیب کا فن معمولی ہے تو کوئی نقاد لاکھ اس

کو بانس پر چڑھائے وہ کسی کو بڑا ثابت نہیں کرسکتا اور اگر کوئی شاعر یا ادیب جینوین ہے، اور اس کا فن استحقاق رکھتا ہے کہ اس کا احترام کیا جائے تو کوئی نقاد لاکھ اس کونظر انداز کرے اس کو مٹا نہیں سکتا۔ اگر آپ کھرے ہیں، آپ کا کمٹ منٹ کھرا ہے، آپ کا خلوص بے لوث ہے، فن سے آپ کا لگاؤ مستند ہے تو وہ ایسی بے انصافیوں کی اصلاح خود بخود کر لیتا ہے، زمانے میں یہ طاقت ہے۔

س: کچھ ادیبوں نے ناقدوں کو ادب میں غیر ضروری بھی قرار دیا ہے۔اس لحاظ سے کیا ادب میں نقادوں کی کوئی حیثیت نہیں؟ آپ کیا سوچتے ہیں؟

ج: ناقد ہمیشہ ایک آؤٹ سائڈر (outsider) ہوتا ہے ویسے ادیب بھی سماج کا آؤٹ سائڈر ہے لیکن ضروری نہیں کہ کسی ناقد کی رائے کو ہم خدائی فرمان سمجھیں۔ ناقد کوئی سپریم کورٹ کا جج نہیں ہے کہ وہ فتویٰ جاری کرے اور انتظامیہ پر فرض عائد ہو کہ اس کی تعمیل کی جائے۔ آپ بڑے سے بڑے ناقد کی رائے کو اگر وہ مدلل یا معروضی یا مستند یا معتبر نہیں ہے تو نظر انداز کرسکتے ہیں۔ اس لیے میں یہ کہوں گا کہ شاعر اور ادیب جس طرح اپنا کام کرتے رہے ہیں نقاد بھی اپنا کام کرتا رہے گا۔ تنقید کی حیثیت اب اتنی مضبوط ہو چکی ہے، عالمی سطح پر اور اردو میں بھی کہ کوئی اگر چاہے بھی تو تنقید کو wish away نہیں کرسکتا۔ تنقید کا ایک منصب ہے وہ بھی ایک ضرورت کو پورا کرتی ہے لیکن اگر کسی فرد واحد کی تنقید ناپسند ہے تو ہم پر کوئی فرض عائد نہیں ہوتا کہ اس کو فرمان خداوندی سمجھ لیں۔ ہم چاہیں تو اس کو یکسر نظر انداز بھی کر سکتے ہیں۔ اور ہر وہ چیز جو پسند نہ آئے ادب میں اس کو نظر انداز کر دینا ہی بہتر ہے ذہنی صحت کے لیے۔ ویسے نقاد تو ہر فنکار کے اندر چھپا ہوا بھی موجود ہوتا ہے، یہ نہ ہو تو تخلیقی عمل ممکن ہی نہیں۔

فنی دسترس کے بغیر ادبی نروان نہیں

سوالات : ابرار رحمانی و احمد صغیر

ابرار رحمانی : اردو ادب میں تحریک کی ایک روایت رہی ہے علی گڑھ تحریک، رومانی ادب، ترقی پسند ادب، جدید ادب اور مابعد جدید ادب۔ لیکن میں اردو کا ایک ادنیٰ قاری ہونے کے ناطے یہ جاننا چاہوں گا کہ جدید ادب کو آپ کس سنہ تک تسلیم کرتے ہیں اور مابعد جدید ادب کا آغاز کہاں سے ہوتا ہے؟

ج : اردو میں مابعد جدید کا آغاز وہیں سے ہوتا ہے جہاں سے نئی پیڑھی کے افسانہ نگاروں اور شاعروں نے یہ صاف صاف کہنا شروع کیا کہ ان کا تعلق نہ ترقی پسندی سے ہے نہ جدیدیت سے۔ اتنی بات معلوم ہے کہ ادب میں تحریکیں یا رجحانات کلینڈر کے اوراق کی طرح نہیں بدلا کرتے کہ فلاں دن سے فلاں کا آغاز ہوگیا۔ ایسا سوچنا ہی غیر ادبی ہے۔ ادب میں تبدیلیاں بتدریج اور تاریخی طور پر ہوتی ہیں۔ یہ کسی کے حکم نامے سے نہیں بلکہ تاریخی اور فکری حالات سے اور ادب کے اندرونی تحرک سے پیدا ہوتی ہیں۔ بعض اوقات کئی کئی رجحان شانہ بہ شانہ بھی چلتے ہیں اور ایک دوسرے کی تردید بھی کرتے ہیں اور تکمیل بھی۔ ادب فکری تنوع اور انحراف و اجتہاد سے فروغ پاتا ہے، یکسانیت اس کے لیے زہر ہے۔ جو لوگ ایک ہی نظریے، ایک ہی رجحان یا ایک لیک پر اصرار کرتے ہیں وہ ادب میں جبر اور ادعائیت کو راہ دیتے ہیں۔ سچا ادب چونکہ آزادہ رو ہوتا ہے وہ لکھنے والے کی ذہنی آزادی اور اس کے ضمیر کی آواز ہوتا ہے۔ یہ آواز ادّعائیت کو برداشت نہیں کرتی اور تبدیلی کی فضا تیار کرتی ہے۔ ترقی پسندی جب ادّعائیت اور establishment کے درجے کو پہنچ گئی تو

جدیدیت نے باغیانہ کردار ادا کیا۔ پھر جب جدیدیت بھی اڈعائیت اور establishment کے درجے کو پہنچ گئی تو مابعد جدید فکر نے اس کی کوتاہیوں کو آشکارا کیا۔ ردّوقبول اور اقرار و انحراف کا یہ سلسلہ ادب میں ہمیشہ جاری رہتا ہے۔ زندہ زبانوں میں بہتے ہوئے پانی کی کیفیت ہوتی ہے۔ یہ پانی ایک جگہ پر ٹھہر جائے تو سڑاندھ پیدا ہوجاتی ہے۔ اردو میں مابعد جدید فکر اسی سڑاندھ کو دور کرنے کا نام ہے۔ کئی بار ادبی رویّے ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو بھی چلتے ہیں جن میں بالآخر ایک پسپا ہوجاتا ہے اور دوسرا اپنی اندرونی تازگی کی وجہ سے جاری رہتا ہے۔ آپ کو یاد ہوگا جب حلقہ اربابِ ذوق کے شعرا کام کررہے تھے اور ہیئت پرستی پر اصرار کررہے تھے تو ترقی پسندی بھی اپنی عوام دوستی، سامراج دشمنی، اور سماجی وابستگی کی بات اٹھا رہی تھی۔ پندرہ بیس برس تک یہ کشاکش پہلو بہ پہلو جاری رہی، حتیٰ کہ ترقی پسندی کو بے حد مقبولیت حاصل ہوئی، لیکن آزادی کے بعد جب ترقی پسندی میں خطابت اور اشتہاریت کی لے بڑھ گئی تو اُسی حلقۂ اربابِ ذوق کے نمائندہ شعرا یعنی راشد، میراجی، اخترالایمان وغیرہ جدیدیت کے پیش روکہلائے۔ اس کے بعد بیس، پچیس برس میں جدیدیت کی تازگی بھی ختم ہوگئی اور اس کا الاؤ ٹھنڈا پڑنے لگا۔ نیز جب جدیدیت میں روایتی کلاسیکیت کی کھلی تقلید کا آسیب منہ چڑھانے لگا تو نئی پیڑھی کے افسانہ نگار اور شاعر بھی اپنی برأت کا اظہار کرنے لگے۔ دوسری ہندستانی زبانوں میں 'اُترآدھونکتا' کا آغاز ایمرجنسی کے زمانے سے مانا جاتا ہے جب جبر کی وجہ سے سماجی اور سیاسی مسائل شدت اختیار کرگئے۔ اردو میں بھی عام طور سے نئی پیڑھی کے لکھنے والوں کی رائے یہ ہے کہ 1980 کی دہائی سے تبدیلی کے آثار صاف دکھائی دینے لگے تھے۔ اسی زمانے میں ضرورت سے زیادہ بڑھی ہوئی علامتیت، یاسیت اور بیگانگیت کے خلاف آواز اٹھائی گئی۔ شکستِ ذات اور غیرضروری داخلیت رد ہوئی۔ سماجی سروکار پر زور دیا جانے لگا۔ سیاسی موضوعات taboo نہ رہے۔ حکم ناموں اور آمرانہ فتووں کو ٹھکرایا جانے لگا۔ کہانی میں کہانی پن کا چلن عام ہوا، بیانیہ کی بحالی کو محسوس کیا

گیا، کتھا کہانی، حکایتی داستانی اسلوب اور تہذیبی جڑوں اور اساطیر کا عرفان بڑھا اور اردو ادب اپنے اس قاری سے جڑنے لگا جس کو جدیدیت نے علی الاعلان گنوا دیا تھا۔ معنی کے وحدانی نہ ہونے یا تکثیریت کی نظریاتی بحثیں البتہ 1985 کے بعد سامنے آئیں۔

احمد صغیر: اگر مابعد جدید ادب کو واقعی ایک تحریک تسلیم کرلیں تو اس کا پیمانہ کیا ہے؟ اور آپ کی نظر میں افسانے اور شاعری میں کون کون فنکار اس زمرے میں آتے ہیں جو آپ کو بحیثیت امام مابعد جدید تسلیم کرتے ہیں؟

ج: پہلی بات تو یہ ہے کہ میں مابعد جدید تو کیا کسی بھی چیز کا امام نہیں ہوں۔ نیز مابعد جدیدیت کوئی تحریک بھی نہیں۔ اردو ادب میں سب سے خراب چکر یہی ہے کہ ہم لوگوں کو امام بنالیتے ہیں پھر ان میں کیڑے ڈالتے ہیں۔ واضح رہے کہ امام کا تصور مذہب میں برحق ہے ادب میں جب جب اس طرح کی چودھراہٹ قائم کی گئی، ادّعائیت کی راہ کھل گئی۔ میری حیثیت محض افہام و تفہیم کرنے والے کی ہے۔ یہ میرا اپنا ذہنی تجسس ہے کہ میں نئی فکریات کو انگیز کرتا ہوں اور اس کی بصیرتوں کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہوں اور قارئین کو اس میں شریک کرتا ہوں۔ بتانا میرا فرض ہے سمجھنا نہ سمجھنا دوسروں کا کام ہے۔ اصرار کرنا ادبی اماموں کا شیوہ ہے، میرا نہیں۔ میرا مفاد کسی سے وابستہ نہیں کہ جرح کروں۔ یہ تنگ نظری اور کوتاہ بینی ہے جو میرا مسلک نہیں۔ ہر کسی کو اپنی پسند و ناپسند کا حق ہے۔ پچھلے تقریباً پندرہ بیس برسوں سے میں نئی ادبی تھیوری اور اس کی فکریات پر کام کرتا رہا ہوں جس کی بنیادیں فلسفۂ لسان میں ہیں۔ میری تربیت شروع ہی سے اسی طرح کی ہے کہ زبان اور لفظ و معنی کے اثرات میرے لیے کشش رکھتے ہیں۔ نئی فکریات نئی ادبی تھیوری نیز مابعد جدیدیت کی طرف کھنچنا اتنا بالقصد نہیں ہے جتنا فطری ہے۔ نئی ادبی تھیوری سے ادب فہمی اور ادب شناسی نیز لسانی ساخت، متن، معنی، مصنف، قاری اور قرأت کے تفاعل کے بارے میں سوچنے اور سمجھنے کے رویوں میں بنیادی تبدیلیاں آئی ہیں جن سے استفادہ کرنا اپنی اپنی آگہی اور بصیرت کا معاملہ

HaSnain Sialvi

ہے۔ ماننا نہ ماننا دوسری بات ہے۔ ویسے دیکھا جائے تو خود ہندوستان میں اور دنیا میں جو تبدیلیاں ہو رہی ہیں ان کو سمجھنا سب پر واجب ہے، کوئی سمجھنا نہ چاہے تو اس کی خوشی۔ دراصل جن کو آپ 'ادبی امام' سمجھتے ہیں ساری خرابی ان کی پھیلائی ہوئی ہے۔ سمجھتے وہ بھی ہیں اور مابعد جدید بصیرتوں سے استفادہ بھی کرتے ہیں اور بعضے تو اب post colonial محاورہ بھی اختیار کرنے لگے ہیں (جو ان کے داخلی تضاد کا کھلا ہوا ثبوت ہے) لیکن نوجوانوں کو گمراہ بھی کرتے ہیں کہ مابعد جدیدیت بدعت ہے۔ خبردار، اس کی طرف مت جانا۔ اگر مابعد جدیدیت کا وجود ہی نہیں تو اس سے بھڑکنا کیا معنی۔ ان کے ردعمل سے تو یہی ظاہر ہوتا ہے کہ مابعد جدیدیت آج کی سچائی ہے۔ بھڑکنے کی وجہ ظاہر ہے کہ مابعد جدیدیت ان بنیادوں ہی کو کالعدم کرتی ہے جن پر جدیدیت کا انحصار ہے یعنی بیگانگی، alienation، شکست ذات، حد سے بڑھی ہوئی داخلیت لایعنیت اور غیر ضروری ہئیت پرستی، جو ابہام اشکال اور رعایت لفظی سے آگے نہیں بڑھتی۔ آپ نے تحریک کہا۔ پہلے کہہ چکا ہوں کہ مابعد جدیدیت کوئی ''تحریک'' نہیں ہے۔ یہ ایک ثقافتی صورت حال ہے ایک زاویۂ نظر جس کا اثر انسانی سوچ کے تمام شعبوں پر پڑا ہے اور ادبی رویّے بھی بدلے ہیں۔ اس کا کوئی ایک پیمانہ بھی نہیں ہے کیوں کہ پس ساختیاتی فکر کے بعد اس میں نو مارکسزم کی کشادہ تعبیریں، دریدا کی ردتشکیل، نسوانیت کی عالمی تحریک اور ہندستان میں دلت ساہتیہ اور nativism یعنی 'دیسی واد' کے دھارے بھی آملے ہیں نیز عہد وسطٰی کی لوک شعریات یعنی کبیر، نانک، بابا فرید، بُلھے شاہ، شاہ حسین وغیرہ یعنی صوفی سنت شعریات کی بازتشکیل ہو رہی ہے اور تہذیبی تشخص اور جڑوں کے عرفان پر بھی اصرار ہے۔ اپنے وسیع معنوں میں مابعد جدیدیت ایک بُت ہزار شیوہ ہے۔ آپ نے پوچھا ہے ''اس کا پیمانہ کیا ہے'' پیمانہ ایک ہو تو عرض کروں، جہاں پیمانہ مقرر ہوا وہیں یہ محدود ہوئی۔ مابعد جدیدیت کا انحصار آزادہ روی اور تخلیق کے کھلے ڈلے جشن جاریہ پر ہے۔ اس کا تقاضا ہی یہی ہے کہ اسے اصولوں کے حصار میں قید نہ کیا جائے۔ ہمارے عہد کی تخلیق ہی

اس کا بہترین پیمانہ ہے۔ یہ subversion کا عمل بھی ہے ہر طرح کے status quo کے خلاف یعنی غیر مقلدانہ۔ چند لفظوں میں بیان کرنے سے اصل مسئلے کی تخفیف کا خدشہ ہے جو اصولاً مناسب نہیں، ایک نہیں کئی کتابیں موجود ہیں 'ادبی تنقید اور اسلوبیات'، 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'، 'اردو ما بعد جدیدیت پر مکالمہ'۔ کچھ ہی برس پہلے کراچی سے ضمیر علی بدایونی کی کتاب 'جدیدیت اور ما بعد جدیدیت' آئی ہے۔ بے شک نئی فکریات پر میں پچھلے دس پندرہ برسوں سے مسلسل لکھ رہا ہوں۔ لیکن ایسے اہلِ نظر کی بھی کمی نہیں جو مسائل کو خوب سمجھتے ہیں اور انھوں نے اچھا لکھا ہے۔ مثلاً وزیر آغا، قمر جمیل، ضمیر علی بدایونی، فہیم اعظمی، وہاب اشرفی، بلراج کومل، حامدی کاشمیری، نظام صدیقی، ابوالکلام قاسمی، شافع قدوائی، قاضی افضال حسین، شین کاف نظام، طارق چھتاری، ناصر عباس نیّر اور بعض دوسرے۔ ان میں سے بعض کے تجزیاتی مضامین 'اردو ما بعد جدیدیت پر مکالمہ' والی کتاب میں شامل ہیں۔ اپنی نظر سے پڑھنا اور اپنے ذہن سے سوچنا شرط ہے۔ جن باتوں کا جواب میری تحریروں میں نہیں، وہ دوسروں کی تحریروں میں مل جائے گا۔ میں تو یہ بھی کہتا ہوں کہ پاکستان میں اکیلے وزیر آغا، فہیم اعظمی، قمر جمیل، ضمیر علی بدایونی اور ہندوستان میں اکیلے نظام صدیقی اور وہاب اشرفی نے اتنا لکھ دیا ہے کہ مسائل کی طرفیں کھل گئی ہیں۔ یہ میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں کہ میری حیثیت فقط بحث اٹھانے والے یا افہام و تفہیم کرنے والے یا طرفیں کھولنے والے کی ہے، کسی ٹھیکیدار یا وکیل کی نہیں جو فضول دفاع کرتا پھرے۔ نئی صورتِ حال، نئی تبدیلیاں اور نئی فکریات سب کے سامنے ہے، کسی کے ماننے یا نہ ماننے سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ فضا جب بدلتی ہے تو سب کو متاثر کرتی ہے۔ آپ نے فنکاروں کے نام پوچھے ہیں، میں کہوں گا قرۃ العین حیدر ہوں، انتظار حسین یا اختر الایمان، جدیدیت کی جو سکّہ بند تعریفیں کی گئیں، ان میں سے کسی کا فن اس میں فٹ نہیں بیٹھتا۔ (تجزیوں کے لیے مذکورہ بالا کی کتابوں کو دیکھیں) اور ادھر تو کوئی ذی شعور نوجوان افسانہ نگار اور شاعر ایسا نہیں (خواہ اس کو اس

کا احساس ہو یا نہ ہو) جو نئی ثقافتی صورتِ حال سے نبرد آزما نہ ہو یا نئی ادبی فضا کا اس پر اثر نہ ہو۔

ابرار رحمانی: کیا آٹھویں دہائی کے بعد کے لکھنے والوں کے نام آپ لینا نہیں چاہتے۔ مناسب سمجھیں تو کچھ شاعروں کے نام بتائیں جن پر نئی ادبی فضا کا اثر ہے۔

جواب: نام ایک دو ہوں تو بتاؤں۔ میں تو سمجھتا ہوں کہ بدلتی ہوئی ادبی فضا کا اثر سب پر ہے۔ جس طرح جدیدیت نے نئے تو نئے، پرانے ترقی پسندوں کو بھی بالواسطہ طور پر متاثر کیا تھا، اسی طرح میرا خیال ہے کہ اس وقت سینئر جدید شعرا بھی (جو ہنوز فعال ہیں) مابعد جدید فکر کا اثر قبول کر رہے ہیں۔ بعد کی شاعری کا تو مزاج ہی الگ ہوتا چلا گیا ہے۔ ادھر بیس برسوں میں شاعری کی دنیا خاصی بدل گئی ہے۔ اب نرے اشکال پر زور نہیں۔ ابلاغ کی آڑ میں جس مہملیت اور غیر ضروری داخلیت پر توجہ تھی وہ بھی رد ہوتی چلی گئی ہے۔ اب نظر ترسیل پر اور قاری سے جڑنے کے عمل پر ہے۔ براہ راست اندازِ بیان کا تو سوال پیدا نہیں ہوتا، البتہ ایمائیت اور رمزیت پر توجہ بڑھی ہے، اور نئی شاعری ایک ایسی دھرتی اور کھلے آسمان کے نیچے آگئی ہے جہاں اشیا یاس زدہ اور بجھی بجھی نہیں۔ ان لکھنے والوں میں صلاح الدین پرویز، عنبر بہرائچی، ستیہ پال آنند، لقمان شوق، ذی شان ساحل، نصیر احمد ناصر، علی محمد فرشی کو پڑھیے اور بیس برس پہلے کی شاعری کو پڑھیے، فرق صاف نظر آئے گا کہ پوری فضا ہی بدل گئی ہے۔ فقط یہی لوگ نہیں، اور بھی بہت سے ہیں جہاں رویوں کا فرق نمایاں ہے۔ شین۔ کاف۔ نظام، شاہد کلیم، پرت پال سنگھ بیتاب، عبدالاحد ساز، رؤف خیر، چندر بھان خیال، عزیز پریہار، جینت پرمار، حیدر قریشی، سلیم آغا قزلباش، ابرار احمد، شکیل اعظمی، سلیم انصاری اور بھی کئی ہیں۔ ان کی شاعری کو دیکھیں تو ایک یکسر بدلا ہوا منظرنامہ سامنے آئے گا جو اجنبیت، بیگانگی، لایعنیت اور شکست ذات کے بیس تیس برس پرانے ایجنڈے سے کوسوں دور نظر آئے گا۔ یہ شاعری نہ نری علامتیت کا شکار ہے نہ غیر ضروری ابہام زدگی کا، اس کا جہان معنی، اس کی شعریات بدلی ہوئی ہے۔ جس طرح ہندوستان کی شاعری

میں پہلا واضح موڑ صلاح الدین پرویز سے شروع ہوتا ہے، پاکستان کی شاعری میں سارا شگفتہ مرحومہ سے شروع ہوتا ہے۔ نسوانی آوازوں میں بھی سارا شگفتہ کا فرق کشور ناہید اور فہمیدہ ریاض سے صاف ظاہر ہے۔ عذرا عباس اور فاطمہ حسن میں بھی تبدیلی آئی ہے۔ عشرت آفریں نے اگرچہ کم لکھا ہے تاہم ان کی آواز نئی ہے۔ ہندوستان میں نسوانی آوازیں زیادہ نہیں۔ لیکن جو بھی ہیں ان میں شہناز نبی، ترنم ریاض، عذرا پروین، شبنم عشائی اور آشا پربھات کا لہجہ اگر پہلے کی شاعری سے الگ ہے تو سوچنا چاہیے کہ ایسا نئی فضا کے اثر سے ہے کہ نہیں؟ یہ شاعری روایتی ترقی پسندی اور روایتی جدیدیت سے خاصی ہٹ کر ہے، اور اس کی اپنی فضا اور اپنی دنیا ہے۔ غزل کے شعرا کا ذکر الگ تفصیل چاہتا ہے، کیونکہ غزل کی ایمائیت اور flexibility میں مابعد جدید کی اور بھی زیادہ گنجائش ہے۔

احمد صغیر : فکشن کے حوالے سے آپ نے 60 سے 75 تک کے افسانے اور افسانہ نگاروں پر سمینار بھی کروائے، انتخاب بھی شائع کیے اور تنقید بھی کی۔ نویں دہائی اور دسویں دہائی کے افسانہ نگاروں پر نہ آپ کچھ لکھ رہے ہیں نہ ان پر سمینار منعقد کروا رہے ہیں۔ ایسا کیوں؟

ج : آپ کا اعتراض برحق، لیکن غور سے دیکھیں تو یہ اعتراض صحیح نہیں۔ نویں اور دسویں دہائی کے افسانہ نگار وہی ہیں جو آٹھویں دہائی کے ہیں۔ ادب میں اتنے چھوٹے چھوٹے خانے بنانا غلط ہے۔ بے شک میں نے 1980 اور 1985 میں جو بڑے سمینار کرائے ان پر کتابیں بھی شائع کیں۔ 1997 کا سمینار مابعد جدیدیت پر ہوا۔ وہ کتاب بھی شائع ہو چکی ہے جس کا ذکر پہلے کر چکا ہوں۔ اس میں ایک حصہ ادبی فکریات پر، ایک حصہ شاعری پر اور ایک حصہ افسانے پر بھی ہے جس میں تازہ ترین ناولوں اور افسانوں کی بحثیں اٹھائی گئی ہیں اور خود افسانہ نگاروں نے بھی اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ادھر ساہتیہ اکادمی سے بھی تین سمینار منعقد کروا چکا ہوں، کیونکہ آزادی کو پچاس برس ہو گئے ہیں۔ یہ سمینار آزادی کے بعد اردو شاعری اور آزادی کے بعد اردو فکشن نیز اردو تنقید

کے عنوان سے منعقد ہوئے ہیں۔ ان موقعوں پر بھی کھل کر بحثیں ہوئی ہیں اور نئے پرانے سب لوگ شریک ہوئے ہیں۔ یہ تینوں کتابیں بھی چھپ چکی ہیں۔ جہاں تک میرے ذاتی مطالعات کا تعلق ہے ادبی تھیوری کی طرف زیادہ توجہ ہونے کی وجہ سے بے شک میں نے عملی تنقید نسبتاً کم لکھی ہے لیکن ایسا بھی نہیں کہ بالکل نہیں لکھی۔ ادھر میں نے انگریزی میں تین انتھالوجی شائع کی ہیں۔ ایک راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں پر دوسری کرشن چندر کے افسانوں پر اور تیسری بلونت سنگھ کے افسانوں پر۔ بلونت سنگھ کو چونکہ اردو میں نظر انداز کیا گیا اس لیے میں نے اس پر کھل کر لکھا اور یہ کتاب انگریزی کے علاوہ اردو، ہندی، اور پنجابی یعنی چار زبانوں میں شائع ہوئی ہے۔ اس کے علاوہ منٹو کے فن کا باز مطالعہ ''منٹو کا متن، ممتا اور خالی سنسان ٹرین'' کے عنوان سے پیش کیا جو آج کل میں شائع ہوا تھا۔ نئے لکھنے والوں میں سلام بن رزّاق اور محمد منشایاد پر جو کچھ لکھا آپ کے علم میں ہے۔ ادھر گلزار کی کہانیوں پر اور انجم عثمانی پر بھی لکھا ہے۔ مجھے اتفاق ہے کہ اور بہت سے ہیں جن پر توجہ ہونی چاہیے۔ بہر حال وارث علوی کی انشا پردازی کے لیے بھی تو کچھ چھوڑ نا چاہیے۔

ابرار رحمانی: 1960 کے بعد کیا کوئی ایسا افسانہ نگار ابھر کر سامنے آیا ہے جسے ہم بیدی، منٹو یا کرشن چندر کے مرتبے کا سمجھ سکیں؟

ج: ''مرتبہ'' تاریخ طے کرتی ہے، آپ یا میں نہیں۔ بیدی کو بیدی مانے جانے میں برسوں لگے۔ منٹو کو زندگی بھر غیر ادب کا طعنہ سننا پڑا۔ ان دو تین کے بعد کچھ اہم نام ہیں جن میں سے بعض اپنی اہمیت اور حیثیت منوا چکے ہیں مثلاً قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، عبداللہ حسین، سریندر پرکاش، مستنصر تارڑ۔ کچھ دوسرے بھی ہیں جن کی تخلیقات تاریخ سے متصادم ہیں اور مرتبہ پانے کا عمل جاری ہے۔

احمد صغیر: نویں اور دسویں دہائی کے افسانہ نگاروں میں اگر آپ کو دس افسانہ نگاروں کا انتخاب کرنا ہو تو آپ کی فہرست میں کون کون افسانہ نگار ہوں گے؟

ج: فہرست سازی کوئی اچھا کام نہیں۔ شعروں کے انتخاب میں رسوائی شرط ہے

کیوں کہ پسند اپنی اپنی، خیال اپنا اپنا۔ آپ کا اصرار ہے تو سنیے۔ قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، عبداللہ حسین، مستنصر حسین تارڑ اور سریندر پرکاش کا نام تو میری فہرست میں آئے گا ہی، کیونکہ یہ لوگ خاصے فعال ہیں۔ اس کے علاوہ اُدھر والوں میں محمد منشایاد، اسد محمد خاں، حسن منظر، اکرام اللہ اور زاہدہ حنا، گزر جانے والوں میں غیاث احمد گدی، الیاس گدی، انور خاں اور رام لعل، اور پختہ کاروں میں جوگندر پال، اقبال مجید، جیلانی بانو، اور نیر مسعود۔ نوجوانوں میں سلام بن رزاق، سید محمد اشرف، انور قمر، ساجد رشید، علی امام نقوی، مقدر حمید، جینا بڑے، یہ سات آٹھ افسانہ نگار تو فقط ممبئی کے ہیں۔ اتنی ہی تعداد شوکت حیات، حسین الحق، شفق، خورشید اکرم اور ان کے ساتھیوں کی بہار میں ہے۔ علی گڑھ کے طارق چھتاری، حیدر آباد کے بیگ احساس، مظہر الزماں خاں، لکھنؤ کے محسن خاں، دہلی کے مشرف عالم ذوقی، انجم عثمانی، احمد صغیر، اقبال انصاری، اس پر مستزاد۔ شاہد اختر کا مجموعہ بھی حال ہی میں آیا ہے۔ افسانہ کی دنیا بہت وسیع ہے۔ آپ نے دس کی شرط لگائی تھی اب آپ ہی گن لیں۔ یہ تیس سے اوپر ہوں گے۔ تعجب ہے ناول کا ذکر آپ کیوں نہیں کرتے۔ اس کے لیے تو زیادہ sustained کام کی ضرورت ہوتی ہے۔ ہندوستان میں نئی پیڑھی کے ادیبوں نے بعض اچھے ناول بھی لکھے ہیں۔ مثلاً صلاح الدین پرویز کا 'نمرتا'، عبدالصمد کا 'دوگز زمین'، الیاس احمد گدی کا 'فائر ایریا'، گیان سنگھ شاطر کا 'گیان سنگھ شاطر'، اقبال مجید کا 'نمک'، شموئل احمد کا ناولٹ 'ندی'، حسین الحق کا 'فرات'، پیغام آفاقی کا 'مکان'، غضنفر کا 'پانی'، 'دویہ بانی' اور دوسرے ناول، مشرف عالم ذوقی کا 'بیان'، علیم مسرور کا 'جواماں ملی' وغیرہ۔ اور بھی ناول آئے ہیں۔ اہم بات یہ ہے ناول اب اردو میں مسلسل آرہے ہیں۔

ابرار رحمانی: اردو افسانہ پاکستان میں بہتر لکھا جارہا ہے یا ہندستان میں؟

ج : ایسا کوئی فیصلہ ممکن نہیں۔

احمد صغیر: عالمی ادب کے بالمقابل پہنچنے کے لیے اردو افسانہ نگاروں کو کیا کرنا ہوگا؟

ج: ماسٹرز کو یعنی شاہکاروں کو پڑھنا ہوگا۔ ہندستانی زبانوں مثلاً بنگالی، مراٹھی،

ہندی، ملیالم، کنڑ کے بہترین نمونوں کو پڑھنا ہوگا۔ اسی طرح اعلیٰ یوروپی، روسی، فرانسیسی اور لاطینی امریکہ کے تراجم کو بھی پڑھنا چاہیے۔ نئی ادبی فکر کی آگہی ضروری ہے اور زبان پر قدرت، بیانیہ پر قدرت اور فنّی دسترس ضروری ہے جس میں کوشش اور توفیق دونوں کا دخل ہے۔ فیض احمد فیض نے کہا تھا کہ ''فن کے مجاہدہ کا کوئی نروان نہیں ہے۔''

ابرار رحمانی: موجودہ مغربی فکشن اور اردو فکشن میں کیا فرق ہے؟

ج: وہی فرق ہے جو مغرب کی دنیا اور اردو کی دنیا میں ہے۔

احمد صغیر: فی زمانہ زیادہ بہتر افسانے ہندی میں لکھے جا رہے ہیں یا اردو میں؟ اور ہندی اور اردو افسانوں میں موضوع، مواد اور تکنیک کی سطح پر کیا خاص باتیں ہیں؟

ج: ہندی میں خاصی گہما گہمی ہے اور ایک سے ایک اچھا لکھنے والا موجود ہے لیکن خود ہندی والے تسلیم کرتے ہیں کہ اردو افسانہ آگے ہے۔

ابرار رحمانی: اردو میں ڈرامے کیوں نہیں لکھے جا رہے ہیں؟

ج: ڈرامہ خال خال لکھا جا رہا ہے، ایسا نہیں ہے کہ لکھا ہی نہیں جا رہا لیکن ڈرامہ اردو کے مزاج سے لگا کھاتا ہوا ایسا نہیں ہے۔

احمد صغیر: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان تخلیقی ادب نہیں خریدتی، کیا یہ صحیح ہے کہ قرۃ العین حیدر کا ناول نہیں خریدا جاسکتا البتہ اس ناول پر ایم۔ فِل کا گھٹیا مقالہ کسی بھی صورت میں ضرور خریدا جائے گا؟

ج: یہ غلط فہمی ہے جس کو بعض خود غرض کوتاہ نظر لوگ پھیلاتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ تخلیقی ادب پر کوئی پابندی نہیں، مثلاً غالب کے نئے اور تاریخی متن پر مبنی ایک سے ایک اعلیٰ کتاب خریدی جاتی ہے یا باغ و بہار یا گلزار نسیم کا بہتر سے بہتر متن چھپ کر آیا ہے یا کوئی فسانۂ آزاد یا طلسم ہوش ربا یا پریم چند کا پورا سیٹ شائع کرے یا کبیر، میر یا میرابائی پر دولسانی اعلیٰ اڈیشن سامنے آئیں تو یہ سب تخلیقی ادب ہے جس کے لیے سرکاری سبسڈی برحق ہے۔ اس اسکیم کے تحت یہ سب خریدا جاتا ہے اور خریدا جاتا رہا ہے۔ یہ شدید غلط فہمی ہے کہ ایم

فل کا گھٹیا مقالہ ضرور خریدا جاتا ہے۔گھٹیا مقالہ ایم۔فل کا ہو یا پی۔ایچ۔ڈی کا، ہرگز ہرگز نہیں خریدا جاتا اور نہ ہی خریدنا چاہیے۔ پوری اسکیم چھپی ہوئی موجود ہے۔اس کو پڑھ لیں یہ فقط اردو کے لیے نہیں ہندی اور سنسکرت کے لیے بھی یہی اصول ہیں۔سرکاری امداد وہاں برحق ہے جہاں پرائیویٹ پبلشنگ کے بس کی بات نہیں، مثلاً حوالے کی کتابیں، یا علمی کتابیں۔ زندہ زبانیں اپنے زندہ تخلیقی ادب میں سرکاری مداخلت کو ہرگز روانہیں رکھتیں۔ خداوہ دن نہ دکھائے کہ اردو کا زندہ تخلیقی ادب سرکار کی اعانتی پالیسیوں کا دست نگر ہو جائے۔ یہ وہی سبسڈی پر پلنے والی بات ہوگی جو زندہ ادب کے لیے سم قاتل ہے۔ زندہ تخلیقی ادب کو بیساکھیوں کی نہیں اپنے پڑھنے والوں کی ضرورت ہوتی ہے۔ زبیر رضوی کے پاس چونکہ پڑھنے والے نہیں ہیں، وہ بیساکھیوں کی دہائی دیتا رہتا ہے۔ واضح رہے کہ یہ لوگ ادب دوست نہیں ادب دشمن ہیں۔ یہ لوگ 'تخلیق کار' کم 'کلاکار' زیادہ ہیں۔ ان کا ادبی نظریہ بھی ڈھونگ ہے جو موسم کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔

ابرار رحمانی: نئی نسل کے افسانہ نگاروں میں مشرف عالم ذوقی، محسن خاں، احمد صغیر، مظہر الزماں خاں، قاسم خورشید، رفیع حیدر انجم، نور الحسنین وغیرہ کے بارے میں آپ کے کیا تاثرات ہیں؟

ج: میرے تاثرات وارث علوی کی طرح خراب نہیں ہیں۔لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ آپ کی نسل ہروقت اپنی تعریف اور اپنے نام سننا چاہتی ہے۔ مظہر الزماں خاں تو بہت پہلے سے لکھ رہے ہیں۔ ان کے دو ناول ''آخری زمین'' اور ''آخری داستان گو'' پہلے چھپ چکے ہیں۔ افسانوں کا دوسرا مجموعہ ''دستکوں کا ہتھیلیوں سے نکل جانا'' ابھی چھپا ہے۔ نور الحسنین کی کتاب ''گڑھی میں اترتی ہوئی شام'' میں نے حال ہی میں پڑھی ہے۔ ان کی اس نام کی کہانی قصباتی عزت نفس کی عمدہ کہانی ہے، اور ماحولیات کے نقطۂ نظر سے بھی قابل توجہ ہے۔ محسن خاں کی ''زہرہ'' کا قائل ہوں، مشرف عالم ذوقی نے ادھر کافی لکھا ہے اور متوجہ کیا ہے۔ ان کے افسانوں کے دو مجموعے اور دو ناول آچکے

ہیں۔ ''ذبح'' ابھی چھپا ہے۔ ویسے معلوم ہونا چاہیے کہ ادبی قبولیت آہستہ روی سے ہوتی ہے۔ اس میں فوری پسند و ناپسند کو زیادہ اہمیت نہیں دینا چاہیے۔ ایک دوسرے پر سبقت لے جانے یا نمایاں ہونے میں کسی کے جاننے نہ جاننے سے کچھ نہیں ہوتا، اصل چیز فنی دسترس ہے جو دیر سویر لوہا منوا لیتی ہے اور سب کو متوجہ کرتی ہے۔ بیشک ادھر زندگی اور بھی تیز رفتار ہوگئی ہے لیکن ادب کاتا اور لے دوڑی کا کھیل نہیں۔ اس میں صبر اور بے نیازی شرط ہے۔ نئی نسل کے ادیبوں کو چاہیے محنت سے جی نہ چرائیں، مسائل کی آگہی، بیان پر قدرت اور فنی دسترس یہ تین چیزیں بیحد ضروری ہیں۔ ادب میں کوئی shortcut نہیں۔ نئے لکھنے والے اگلوں سے بہتر لکھیں گے تبھی تو نام پائیں گے۔

○

اردو کی بنیادی شناخت رسم الخط ہے، اس کا تحفظ لازمی ہے

روزنامہ جنگ کی خصوصی ملاقات

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا شمار برِصغیر کے اہم دانش وروں میں ہوتا ہے۔ ان کی شخصیت کے کئی حوالے ہیں اور ہر حوالہ معتبر ہے۔ اردو کے ممتاز نقاد، ماہر لسانیات اور محقق کی حیثیت سے وہ اپنی نمایاں شناخت رکھتے ہیں۔ انھیں اردو زبان و ادب سے والہانہ لگاؤ ہے، اگر انھیں اردو زبان کا عاشق صادق کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ بھارت میں اردو زبان کو استحکام دلانے کے سلسلے میں ان کی خدمات نا قابلِ فراموش ہیں۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ پچھلے کئی برسوں سے مابعد جدید فکریات کو متعارف کرانے کے سلسلے میں نہایت سنجیدگی کے ساتھ کوشاں ہیں۔ انھوں نے نئی ادبی تھیوری کی نظریاتی بنیادوں سے بحث کر کے مابعد جدید فکریات اور ادبی تنقید کے رشتے کو اجاگر کیا ہے۔ اس سے قبل اسلوبیاتی تنقید پر بھی انھوں نے خصوصی توجہ کی تھی۔ لسان اور فلسفۂ لسان، نارنگ صاحب کی دل چسپی کا اہم ترین موضوع ہیں۔ جدید ادب اور خصوصاً جدید اردو فکشن سے بھی ان کا گہرا تعلق ہے۔ وہ کردار ہی کے نہیں، گفتار کے بھی غازی ہیں۔ بقول مشفق خواجہ ''وہ کہیں اور سُنا کرے کوئی''۔ ایک ماہرِ تعلیم کی حیثیت سے بھی ان کی خدمات کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ پوری اردو دنیا ان کے کام اور نام سے واقف ہے۔ انھوں نے مختلف ممالک کے دورے کیے اور جہاں بھی گئے اردو سے اپنی محبت کا ثبوت فراہم کیا۔ مختلف طریقوں سے ان کی علمی، ادبی اور تعلیمی

خدمات کا اعتراف کیا گیا۔ 1987 میں ''الفاظ'' علی گڑھ کا گوپی چند نارنگ نمبر شائع ہوا، جسے نورالحسن نقوی نے مرتب کیا تھا۔ ''گوپی چند نارنگ : حیات و خدمات'' کے عنوان سے ڈاکٹر حامد علی خاں نے ایک کتاب لکھی جو 1995 میں دہلی سے شائع ہوئی، اسی سال ''گوپی چند نارنگ اور ادبی نظریہ سازی'' کے عنوان سے ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی کی کتاب منظرِ عام پر آئی۔ ''ڈاکٹر گوپی چند نارنگ : شخصیت اور ادبی خدمات'' کے موضوع پر ''کتاب نما'' کا خصوصی نمبر شائع ہوا۔ 1963 میں حکومتِ اتر پردیش کی جانب سے ''غالب پرائز'' عطا کیا گیا۔ 1977 میں صدرِ پاکستان کی جانب سے اقبال صدی کے موقع پر ''تمغۂ امتیاز'' سے سرفراز ہوئے۔ 1991 میں صدرِ جمہوریۂ ہند کی جانب سے ''پدم شری'' کا قومی اعزاز ملا۔

پچھلے دنوں ''کاروانِ فکر و فن'' شمالی امریکا کی جانب سے نیویارک، واشنگٹن، شکاگو اور ٹورنٹو چار بڑے شہروں میں ''جشن گوپی چند نارنگ'' کا اہتمام کیا گیا تھا، جس میں ہم بھی مدعو تھے۔ ہم نے موقع سے فائدہ اٹھاتے ہوئے ڈاکٹر صاحب سے انٹرویو کے لیے درخواست کی، جو انھوں نے بلا تردّد قبول کرلی۔ ہم یہاں، ان سے ہونے والی گفتگو سوال و جواب کی صورت میں پیش کر رہے ہیں۔

ملاقاتی : اختر سعیدی

س : سب سے پہلے تو آپ ہمارے قارئین کو اپنے حالاتِ زندگی اور ادبی پس منظر سے آگاہ فرمائیں؟

ج : میں بلوچستان میں پیدا ہوا۔ میرے والد بلوچستان میں ریونیو سروس میں افسرِ خزانہ تھے۔ جب تقسیمِ ہند ہوئی تو اس وقت میری عمر 16، 17 سال ہوگی۔ میں تقسیم سے کچھ پہلے ہی دہلی میں منتقل ہوگیا تھا، جہاں قرول باغ میں رہائش اختیار کی اور دہلی کالج میں داخلہ لے لیا۔ بلوچستان میں تعلیم کا معقول انتظام نہیں تھا۔ میں نے میٹرک کیا تھا گورنمنٹ ہائی اسکول لیہ، ضلع مظفرگڑھ سے، جہاں میری پہلی پوزیشن آئی تھی۔ پھر والد صاحب نے مجھے اعلیٰ تعلیم کے لیے لائل پور (فیصل آباد) بھیجا، لیکن وہاں داخلے ختم ہو چکے تھے۔ میں وہاں سے

سیدھا دہلی چلا گیا اور دلّی کالج میں داخلہ لے لیا، جہاں سے میں نے اردو میں ایم.اے. کیا۔ ادبی اور تاریخی حوالے سے بھی اس کالج کو مرکزی حیثیت حاصل رہی ہے۔ یہ وہ کالج ہے جہاں بابائے اردو مولوی عبدالحق نے بھی تدریسی فرائض انجام دیے تھے۔ 1857 کی دارو گیر کے بعد انگریز سرکار نے مغلوں کو ایک طرح سے سزا دی تھی اور ثقافتی پایۂ تخت دہلی سے لاہور منتقل کردیا تھا۔ چنانچہ اس کے بعد اردو ادب کا سب سے بڑا مرکز پنجاب ٹھہرا۔ مخزن کی تحریک ہو یا جدید شاعری کے سلسلے میں حالی و آزاد کی تحریک، سب کا مرکز لاہور تھا۔ اردو کی جڑیں، ایک ثقافتی زبان کے طور پر پورے شمال مغربی ہندوستان میں پھیل چکی تھیں۔ اس وقت جو خطّہ پاکستان کہلاتا ہے، یعنی پنجاب، سندھ، سرحد اور بلوچستان، اس کی جو عوامی زبانیں ہیں مثلاً پنجابی، سندھی، بلوچی، پشتو، سرائیکی، براہوی، ان کا چلن اپنی جگہ پر، جڑوں کا ہرا رہنا بھی برحق، لیکن تہذیبی اور علمی زبان اردو ہی ہے۔ تقسیم سے ایک صدی پہلے سے ایسا تھا۔ وہ تمام علاقے جہاں میری ابتدائی تعلیم ہوئی، گھر میں بولی جانے والی زبان خواہ کچھ بھی ہو لیکن بول چال، کاروبار، اور عوامی زبان، نیز عدلیہ کی زبان اردو ہی تھی۔ میری مادری زبان اردو نہیں ہے۔ میرے والد پشتو بولتے تھے، ان کا لباس بھی پٹھانوں جیسا تھا۔ اردو سے ایک تہذیبی زبان کے طور پر میرا ایسا رابطہ رہا ہے جیسے یہ میری مادری زبان ہے، میری اصل زبان ہے۔ واضح رہے زبانوں سے جو رشتہ ہوتا ہے، وہ منطقی نہیں ہوتا۔ اردو کی طرف میرا دل اس طرح کھنچتا ہے گویا یہ میری گھٹی میں پڑی ہو۔ اردو میں جو حسن ہے، کشش ہے، جو شعری اور جمالیاتی بالیدگی ہے، وہ کسی اور زبان میں نہیں۔ ہندوستان کے تمام طبقوں، تمام مذہبوں، تمام ملتوں اور تمام علاقوں کو اردو نے جس طرح ایک لڑی میں پرو دیا ہے، اس کی بھی دوسری مثال ملنی مشکل ہے۔ اردو کا زمانہ امیر خسرو سے لے کر اقبال، فیض اور فراق تک پھیلا ہوا ہے اور یہ سفر مسلسل جاری ہے۔ اس کو سمجھنا، اس کے رشتوں کی معنویت کی گہرائی میں اترنا، اس کے بھیدوں اور رازوں کو پانا اور انھیں قارئین اور سامعین کے ساتھ

شیئر کرنا، یہ میری ہمیشہ آرزو رہی ہے۔ اردو میرے لیے محض ایک زبان نہیں ہے، ایک اندازِ نظر اور اسلوب زیست بھی ہے۔ اردو ہماری تہذیب کا وہ ہاتھ ہے، جس سے ہمارا تشخص قائم ہوتا ہے، جس سے ہماری شناخت ہوتی ہے۔ یہ کم و بیش عشق کا رشتہ ہے، تسلیم خودی کا سفر ہے، اثباتِ خودی کا نہیں۔

س: بھارت میں اردو کی موجودہ صورتِ حال کے تعلق سے کچھ ارشاد فرمائیں؟

ج: شمالی ہندوستان میں اردو کے تعلق سے کافی مشکلات ہیں۔ خاص طور سے ان صوبوں میں جہاں کی سرکاری زبان ہندی ہے۔ بعض ریاستوں میں اردو کی ابتدائی تعلیم کا انتظام جیسا ہونا چاہیے ویسا نہیں ہے۔ یہ صورتِ حال پاکستان بننے کے بعد پیدا ہوئی، تقسیم سے پہلے ایسا نہیں تھا۔ اس سے قبل اردو ہر جگہ موجود تھی۔ اب شمالی ہند میں انگریزی کے ساتھ ہندی اور سنسکرت بھی پڑھائی جارہی ہے۔ سہ لسانی فارمولے کا ذکر کیا جاتا ہے، لیکن ایمان داری سے اردو کے لیے اس میں جگہ نہیں نکالی جاتی۔ اردو کے تعلق سے بٹوارے کے فوراً بعد جو تعصب پیدا ہوا تھا، وہ پچھلے پندرہ بیس برسوں میں کچھ کم ہوا ہے۔ اردو، ہندی تخلیقی سطح پر قریب آئی ہیں، لیکن تعلیمی سطح پر جو نقصان ہو چکا ہے، اس کی تلافی ہونا ابھی باقی ہے۔ تاہم جنوبی ہند میں خصوصاً کرناٹک، مہاراشٹر، حیدرآباد، آندھرا پردیش، تامل ناڈو کے مدراس اور ویلور ضلع میں اردو کی حالت نسبتاً بہتر ہے۔ اردو پورے ملک میں بول چال کی زبان سے قریب تر ہے۔ اس وقت سب سے بڑا مسئلہ اردو کو اس کے اپنے رسم الخط میں باقی رکھنے کا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوا تو اردو کا نقصان تو ہوگا ہی، ہندوستان کی ملی جلی تہذیب کا بھی نقصان ہوگا۔

س: آپ کی نگاہ میں اردو رسم الخط کی کیا اہمیت ہے؟

ج: کوئی بھی زبان پوری طرح سیکھنی ہو تو اس کی روح میں اترنے اور اس کے سرمائے سے پوری طرح آگاہ ہونے کے لیے رسم الخط کا جاننا ضروری ہے۔ اردو، ہندی کا رشتہ ایسی قربت کا ہے کہ بول چال کی سطح پر دونوں زبانیں قریب ہیں، لیکن ان کے درمیان جو فرق ہے وہ بالخصوص ادبی اور تحریری زبان

سے واضح ہوتا ہے۔ ہمارے ملک میں آزادی کے بعد ایک فضا یہ بنی ہے کہ اردو تو وہی ہے جو بولی جارہی ہے، پھر اردو کے الگ حق کی کیا ضرورت ہے۔ اسی وجہ سے اردو فلموں پر بھی ہندی کا لیبل لگایا جارہا ہے۔ دیکھا جائے تو یہ اردو کے ساتھ ناانصافی ہے۔ اگر اردو، ہندی کے بہت قریب ہے تو یہ ہماری طاقت ہے، اس پر خوشی کا اظہار ہونا چاہیے، نہ کہ اس سے اردو کو نقصان پہنچنا چاہیے۔ یہ اچھی بات ہے کہ اردو، ہندی کو قوت بہم پہنچاتی ہے۔ تاہم اردو ہندی کی الگ الگ پہچان بھی ہے۔ ہندوستان میں ہر زبان کی الگ الگ پہچان ہے تو اردو کی الگ پہچان کا بھی تحفظ ہونا چاہیے۔ اسی لیے میں رسم الخط پر زور دیتا ہوں کہ اردو والوں کو ان کے اپنے رسم الخط میں اردو پڑھنے کی سہولتیں فراہم کی جائیں۔ اگر دوسری زبانوں والے ہمارے ادب کو دیوناگری میں پڑھتے ہیں تو وہ ان کا مسئلہ ہے، جس کا تعلق تہذیبی ضرورتوں سے ہے اور ہمیں اس پر کوئی اعتراض بھی نہیں۔ اگر اردو کے قارئین کا دائرہ وسیع ہورہا ہے تو وہ صرف اس لیے کہ اردو ادب میں اتنی کشش ہے کہ دوسرے اسے پڑھنا چاہتے ہیں۔ اردو کو اس کا فائدہ پہنچنا چاہیے نقصان نہیں۔ بہر حال اردو کی اپنی شناخت کے لیے، اس کے اپنے رسم الخط کا باقی رہنا بہت ضروری ہے۔ رسم الخط کے بغیر کوئی زبان زندہ نہیں رہ سکتی۔

س: اردو کے سرکاری اداروں کی کارکردگی سے آپ کس حد تک مطمئن ہیں؟

ج: میں بالکل مطمئن نہیں ہوں۔ خاص طور سے صوبائی اکادمیوں میں ٹھوس کام بہت کم ہورہا ہے۔ افسوس کی بات ہے کہ سربراہوں کے تقرر زیادہ تر قابلیت کی بنا پر نہیں، سیاسی جوڑ توڑ کی بنا پر کیے جاتے ہیں۔ اکادمیاں اردو کے نام پر پیسہ ضائع کرنے کے ادارے ہیں اور زیادہ تر فضول قسم کے باتصویر رسالے نکالتی ہیں، جن میں حکام اور وزیروں کی تصاویر چھاپی جاتی ہیں۔ ان بے ہودگیوں سے اردو کے فروغ میں کوئی مدد نہیں ملتی۔ ہندوستان میں اردو کے نام پر جتنی اکادمیاں قائم کی گئی ہیں، اتنی اکادمیاں تو شاید ہندی کے نام پر بھی نہیں ہوں گی۔ ان کا مجموعی بجٹ کروڑوں روپے کا ہے۔ ہماری فوری

ضرورت ہے کہ اردو کے لیے غیر سرکاری سطح پر شبینہ کلاسیں شروع کی جائیں یا آخر ہفتہ پر بچوں کو زیادہ سے زیادہ اردو پڑھائی جائے۔ غریب اور باصلاحیت طالب علموں کو وظائف دیے جائیں، انھیں کتابیں فراہم کی جائیں۔ اعلیٰ تعلیم اور مقابلے کے امتحانات کے لیے اردو طلبہ کو دوسرے علوم میں بھی تربیت دی جائے تاکہ ہمارے طلبا سروسز اور بزنس میں دوسری زبان کے طلبا کے ساتھ کندھے سے کندھا ملاکر آگے بڑھ سکیں۔ ریاستی اردو اکادمیاں، جو کرنے کے کام ہیں، وہ نہیں کرتیں اور جو نہ کرنے کے کام ہیں، وہ کرتی ہیں۔ البتہ جہاں کہیں کسی معقول چیئر مین یا سکریٹری کا تقرر ہوجائے تو وہاں تھوڑے دنوں کے لیے کام کا نظام ٹھیک ہوجاتا ہے۔ کچھ دن کے بعد صورتِ حال جوں کی توں ہو جاتی ہے۔ حال ہی میں قومی اردو کونسل نے کمپیوٹر سینٹر چلانے کی مہم شروع کی ہے، جس سے ہزاروں بچے اور بچیاں کمپیوٹر کی تربیت پاکر اردو کو روزی روٹی سے جوڑ رہے ہیں، جس کی ضرورت ہے، ورنہ انگریزی سب کو نگل جائے گی۔ قومی اردو کونسل، اردو، عربی اور فارسی کا کام کرنے والی رضا کار تنظیموں کو بھی لاکھوں روپے کی مالی امداد دیتی ہے اور اردو کتابوں کی حوصلہ افزائی کے لیے بھی مالی تعاون کرتی ہے۔ اردو صحافت کی مدد کے لیے قومی اردو کونسل نے ''یواین آئی'' سے اردو نیوز سروس شروع کرائی ہے۔ نیز قومی اردو کونسل نے خط و کتابت کورس یا فاصلاتی نظام کے وسیلے سے ہزاروں طلبا کو ہندی اور انگریزی کے ذریعے اردو رسم الخط سکھانے کے پروگرام کا بھی آغاز کیا ہے۔ قومی اردو کونسل کے اشاعتی پروگراموں میں اردو ڈکشنری، تاریخِ ادب اردو اور اردو انسائیکلوپیڈیا جیسے بڑے منصوبے شامل ہیں، جن میں سے کچھ جلدیں شائع ہوچکی ہیں۔ دیگر مطبوعات کی تعداد ایک ہزار سے زیادہ ہے۔ چلڈرن بک ٹرسٹ کے تعاون سے حال ہی میں سو سے زیادہ کتابیں چھاپی گئی ہیں۔ دوسرے اداروں میں ساہتیہ اکادمی، نیشنل بک ٹرسٹ اور پبلی کیشنز ڈویژن میں بھی اردو کے کام کی رفتار حوصلہ افزا ہے۔

س: ہندوستان میں اردو صحافت کا معیار کیسا ہے، کیا وہ جدید چیلنجز کا مقابلہ کرنے

کی صلاحیت رکھتی ہے؟

ج: اردو صحافت کے معیار پر، اردو کی گرتی ہوئی تعلیمی حالت کا اثر پڑا ہے۔ بٹوارے سے بھی اردو اخبارات کے قارئین کی تعداد متاثر ہوئی ہے۔ ملک میں زبان کی جو مجموعی صورتِ حال ہے، اردو صحافت اس سے بچ نہیں سکتی۔ اخباروں کی تعداد پہلے چار سو سے زائد تھی، اب صرف 138 ہے۔ ادبی رسالے انگلیوں پر گنے جاسکتے ہیں، لیکن اعداد و شمار چار سو سے زیادہ تعداد بتاتے ہیں۔ اردو اخبارات کا ڈھانچہ بہت کم زور ہے، سیاسی منظرنامہ اور بھی تکلیف دہ ہے۔ ان حالات میں اردو صحافت کی ذمے داریاں بڑھ جاتی ہیں۔ اردو اخباروں کو اپنی زندگی کے لیے جدّ وجہد کرنی ہے اور معیار کا بھی تحفظ کرنا ہے۔ آج سے پچیس، تیس سال پہلے نہ کمپیوٹر کمپوزنگ تھی اور نہ انٹرنیٹ کے ذریعے خبر رسانی کی ایسی سہولتیں کہ دو چار سیکنڈ کے اندر اندر آپ ساری دنیا سے جڑ جاتے ہیں۔ ڈی ٹی پی نے طباعت کے کام کو بے حد آسان کردیا، لیکن کمپیوٹر انگریزی کے سوا، دوسری زبانوں کو نگل بھی رہا ہے، خطرات بھی بڑھ گئے ہیں، سیاسی قدروں کا بھی زوال ہوا ہے، تہذیبی قدروں پر سوالیہ نشان لگ گیا ہے۔ بٹوارے سے اردو کے قارئین بھی بٹ گئے۔ اقلیت کے مسائل شدید تر ہوگئے ہیں، مذہب کے نام پر تقسیم ہوئی، لیکن مذہب کو بالائے طاق رکھ کر زبان کے نام پر بنگلہ دیش وجود میں آگیا۔ بالواسطہ طور پر ہی سہی، اردو صحافت ان تمام تاریخی حالات کی زد پر ہے۔ آج ایک ملے جلے سماج میں اُردو والوں کی ترجیحات کیا ہونی چاہئیں۔ ملک کے بقیہ سماج کے تئیں ان کا رویّہ اور اکثریت کا رویّہ اقلیت کے تئیں، اردو صحافت کو ان مسائل سے بھی جوجھنا پڑتا ہے اور اپنے تہذیبی تشخص کا حق بھی ادا کرنا پڑتا ہے۔ نیز یہ کہ فرقہ واریت، دہشت گردی، قتل وخوں اور تشدّد کے اس بھیانک دور میں اردو والے کس طرح سے اپنی صالح اقدار کا بھی تحفظ کریں اور اپنی زبان، اپنی تہذیب اور اپنے ملک وقوم کے تئیں بھی حسّاس رہیں، یہ ذمّے داری خاصی پیچیدہ اور دقّت طلب ہے۔ ان حالات میں اردو کے ان اخبارات کی ذمّے

داری اور بھی بڑھ جاتی ہے جن کی پشت پر نصف صدی سے زیادہ کی تاریخ ہے اور جن کے قارئین کی تعداد بھی قابلِ لحاظ ہے۔

س: بھارت اور پاکستان میں تخلیق کیے جانے والے ادب کو موجودہ عہد کے تناظر میں آپ کس طرح دیکھتے ہیں؟

ج: یہ صحیح ہے کہ شاعری کے افق پر حسرت موہانی، جگر مرادآبادی، مخدوم محی الدین، فراق گورکھ پوری، جوش ملیح آبادی، فیض احمد فیض، مجروح سلطانپوری کے گزر جانے کے بعد اور فکشن میں منٹو، بیدی، کرشن چندر، عصمت چغتائی، بلونت سنگھ اور ممتاز شیریں کے بعد اتنے اعلیٰ درجے کا ادب تخلیق نہیں ہوا۔ ویسے ضروری نہیں کہ ہر دور میں اعلیٰ ادب لکھا جا سکے۔ ادب کی دنیا میں نشیب و فراز آتے ہی رہتے ہیں۔ کبھی تخلیق کی آگ بھڑک اٹھتی ہے تو کبھی اس آتش کدے میں چنگاریاں ٹھنڈی پڑ جاتی ہیں۔ پھر تازہ خیال کا کوئی جھونکا آتا ہے اور آگ جلنے لگتی ہے۔ ضروری نہیں کہ کالی داس کے بعد پھر کالی داس پیدا ہو یا شیکسپیئر کے بعد پھر شیکسپیئر پیدا ہو یا غالب کے بعد غالب۔ سناٹے کی بھی اپنی معنویت ہے۔ ادھر جدیدیت کے بعض انتہاپسند رویّوں نے بھی نقصان پہنچایا ہے۔ حالات بھی زیادہ حوصلہ افزا نہیں ہیں، پھر بھی آپ دیکھیں گے کہ اردو ادب کا حال اتنا برا بھی نہیں۔ کم از کم فکشن میں تو اعلیٰ معیار اب بھی باقی ہے۔ میری مراد قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، سریندر پرکاش، اسد محمد خاں، محمد منشا یاد، سلام بن رزاق، نیّر مسعود اور ان جیسے فنکاروں سے ہے۔ فکشن میں اعلیٰ ادب کی مثالوں کی کمی نہیں۔ پاکستان میں شاعری کے حوالے سے احمد ندیم قاسمی، جمیل الدین عالی، منیر نیازی، احمد فراز، ظفر اقبال اور افتخار عارف اہمیت رکھتے ہیں۔ طنز و مزاح میں شفیق الرحمان اور کرنل محمد خاں تو اٹھ گئے، مشتاق احمد یوسفی ہیں۔ تنقید میں ڈاکٹر وزیر آغا اور کچھ دوسرے لوگ ہیں۔ ہمارے یہاں غالبیات، اقبالیات اور ادبی نظریات پر بہت کام ہوا ہے۔ تحقیق و تنقید میں ہندوستان کا پلّہ بھاری ہے۔ امتیاز علی خاں عرشی، قاضی عبدالودود، مالک رام، کالی داس گپتا رضا، گیان چند جین، ڈاکٹر نثار احمد فاروقی، رشید حسن

خاں، آل احمد سرور، شمس الرحمٰن فاروقی کے کام کو نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔ شاعری میں شہریار، بلراج کومل، محمد علوی، گلزار، ندا فاضلی، صلاح الدین پرویز، شین.کاف. نظام، ستیہ پال آنند اور عنبر بہرائچی کے نام نمایاں ہیں۔ پھر بھی موجودہ عہد میں منٹو یا بیدی جیسی کوئی شخصیت نہیں اور نہ جوش، فیض، فراق اور اختر الایمان جیسا کوئی شاعر۔ علی سردار جعفری اور مجروح سلطان پوری کے اُٹھ جانے سے یہ کمی اور بھی بڑھ گئی ہے۔ ادھر میڈیا میں گلزار اور جاوید اختر کی مقبولیت روزافزوں ہے۔

س: موجودہ صورتِ حال اور اردو کے ساتھ ہوتے ہوئے برتاؤ کو دیکھ کر کیا مستقبل میں اعلیٰ ادب کی تخلیق کا کوئی امکان باقی ہے؟

ج: مستقبل کے بارے میں کوئی حکم نہیں لگایا جاسکتا لیکن اردو کی جڑیں بہت گہری ہیں۔ اردو برِّصغیر سے باہر بھی پھیل رہی ہے۔ کسی بھی وقت، کوئی کارنامہ ظہور پذیر ہوسکتا ہے۔ آج سے 30 سال قبل کون کہہ سکتا تھا کہ کالی داس گپتا رضا سے غالبیات میں اتنا بڑا کارنامہ سرزد ہوگا، یا حیدرآباد دکن میں بیٹھا ہوا ایک معمولی اردو داں، جس کا ادب میں کوئی دعویٰ نہیں ہے، وہ گیان سنگھ شاطر جیسا ناول لکھے گا یا لدھیانہ جیسے غیر ادبی علاقے سے ساحر لدھیانوی، انبالہ سے ناصر کاظمی یا ہوشیار پور سے اردو کو منیر نیازی ملے گا۔ ادب ایک جمہوریت ہے، جس کی سرحدیں کھلی ہوئی ہیں۔ تہذیبوں کی طرح ادب بھی ایک نامیاتی عمل ہے۔ کچھ معلوم نہیں کس شاخ پر کون سا پھل لگے یا کس کیاری میں کون سا پھول کھل اٹھے۔

س: ساختیات اور مابعد جدید فکریات دوسرے ادبی نظریوں سے کس اعتبار سے الگ ہے؟

ج: نئی ادبی تھیوری ایک مشکل موضوع ہے۔

جس بیابانِ خطرناک سے اپنا ہے گزر
مصحفی قافلے اُس راہ سے کم گزرے ہیں

اسے سہل بنا کر چند لفظوں میں بیان کرنا بھی مشکل کام ہے۔ آپ کی

فرمائش ہے تو سامنے کی دو تین باتیں عرض کرتا ہوں۔ ساختیاتی اور پس ساختیاتی فکر کئی اعتبار سے ایک انقلابی موقف تھا۔ پچھلے 35 برسوں کے دوران اس نے فکرِ انسانی کے بہت سے شعبوں کو متاثر کیا، اس لیے ساختیات و پس ساختیات صرف ادب کا مسئلہ نہیں بلکہ پوری انسانی اور سماجی کارکردگی کا مسئلہ ہے۔ یعنی ذہنِ انسانی ادراک کیوں کر کرتا ہے، چیزوں کی حقیقت کو کس طرح انگیز کرتا ہے اور تمام ذہنی سرگرمی کن بنیادوں پر قائم ہے۔ چونکہ ادب بھی خاص ذہنی سرگرمی ہے، اس لیے ادب پس ساختیاتی فکر کا خاص موضوع ہے۔
پہلی بات تو یہ ہے کہ ساختیات اور پس ساختیات دونوں فلسفۂ لسان بالخصوص سوسیئر کی فکر سے جڑے ہوئے ہیں۔ اس کی بصیرت نے انسان اور اشیا کے رشتے کی نوعیت ہی بدل دی ہے۔ یعنی یہ کہ کائنات اشیا سے عبارت نہیں، بلکہ ان رشتوں سے عبارت ہے، جن کی بدولت، حقیقت ہمارے شعور میں قائم ہوتی ہے۔ یعنی حقیقت ہرگز وہ نہیں ہے جو دکھائی دیتی ہے، بلکہ حقیقت صرف اسی حد تک ہے، جس حد تک ہمارا شعور حقیقت کو انگیز کرتا ہے۔ یعنی حقیقت زبان کی رُو سے زبان کے اندر اور زبان کے توسط سے قائم ہوتی ہے، اس سے باہر کچھ نہیں۔

پس ساختیات کے مباحث کا اطلاق ادب پر کیا جاتا ہے، تو ان کے مضمرات بھی گہرے اور بسیط ہیں اور ان کو سہل کر کے مختصراً پیش کرنا، گویا ان کا خون کرنا ہے۔ اسی لیے سردست میری کوشش یہی ہے کہ لوگ بدلتی ہوئی ثقافتی صورتِ حال اور اس کے مضمرات کو سمجھیں۔ میں نے مابعد جدید ادبی نظریے اور اس کی تحرّک آشنا شکلوں پر کام کیا ہے۔ لوگ فوری نتائج اخذ کرنا چاہتے ہیں، اچھے برے پر رائے قائم کرنا چاہتے ہیں۔ میری درخواست ہے کہ پہلے نئی ادبی تھیوری اور اس کی بنیادوں کو سمجھئے۔ رائے قائم کرنے کی منزل بعد میں آتی ہے۔ ادبی معاملات میں اشتہاریت اور تجارتی ذہنیت نے اتنا نقصان پہنچایا ہے کہ لوگ فوری نتائج کا مطالبہ کرتے ہیں یا ایجاد بندہ سے کام لے کر بقراطیت بگھارتے ہیں اور غلط تاویلیں کرتے ہیں۔ ایسا بہت کچھ کہا اور لکھا

گیا ہے، جس کا نئی فکریات سے کوئی تعلق نہیں۔ کچھ لوگ ایسے بھی ہیں، جو بغیر کچھ جانے یا سوچے رائے زنی کرتے ہیں اور اپنی لاعلمی اور تعصب پر اکڑتے بھی ہیں۔ اپنے کام کے سلسلے میں مجھے دونوں طرح کے لوگوں سے سابقہ پڑتا ہے۔ اس وقت میری سعی و جستجو یہ ہے کہ نئی ادبی تھیوری کے مبادیات اردو کی فکری روایت میں قائم ہو جائیں تو پھر نئے مباحث کو صحیح سمت و رفتار ملے گی۔

مابعد جدیدیت کوئی آئیڈیالوجی نہیں ہے۔ ساختیاتی پارٹیاں یا حکومتیں کہیں قائم نہیں ہوئیں۔ کمیونزم کی طرح ساختیات کے نام پر ماردھاڑ بھی نہیں ہوئی، کسی کا حقہ پانی بھی بند نہیں ہوا۔ یہ سوچنے کا ایک طریقہ، متن کی قرأت کا ایک انداز اور معنی کی طرفیں کھولنے کا نیا فلسفہ ہے، جس نے ادب کی نوعیت و ماہیت کے بارے میں اب تک چلے آرہے سوچنے کے انداز کو بدل دیا ہے، البتہ اس کے اقداری مضمرات ہو سکتے ہیں۔ یہ چونکہ انحراف، انقطاع اور اجتہاد کا فلسفہ ہے۔ یہ بائیں بازو کے ساتھ ہے لیکن یہ کسی پارٹی لائن یا فارمولہ زدہ، سکہ بند یا ادعائیت شکار فکر کے ساتھ نہیں۔ نئے مفکرین میں یہ بات مشترک ہے کہ وہ بورژوا طرزِ فکر، بورژوا کلچر، بورژوا اندازِ نقد، غرضیکہ بورژوائیت کی ہر شکل کے شدید خلاف ہیں۔ اس لیے کہ بورژوائیت، جاگیردارانہ نیز سرمایہ دارانہ فکر کی خاص تشکیل پر قائم ہے اور نئی فکر نے موضوعیت کو تہس نہس کردیا ہے۔ مزید یہ کہ معنی کا مرکز چونکہ رشتوں کا نظام ہے، نہ کہ انسان کا ذہن، ماورائے انسان کوئی چیز نہیں۔ اس لیے معنی بے مرکز ہے اور جب معنی بے مرکز ہے تو موضوعیت قائم ہی نہیں ہوسکتی۔ پس ساختیات کی وہ شاخ جو ردتشکیل کہلاتی ہے اور جس کی نظریہ سازی کے لیے ژاک دریدا شہرت رکھتا ہے، باغیانہ فکری روش اسی لیے ہے کہ وہ موضوعیت یا ماورائیت کے ہر موقف کو رد کرتے ہوئے ہر معنی کو اپنے مرکز سے بے دخل کرتی ہے۔ ردتشکیل گویا قرأت کا ایسا طریق کار ہے، جو سامنے کے مروّجہ یا متعینہ معنی کو رد کرتا ہے اور اُس معنی کو بروئے کار لاتا ہے جو دبا ہوا ہے یا پس پشت ڈال

دیا گیا ہے یا جسے جبر اور استحصال کی قوتوں نے اقتدار کے کھیل میں عملاً نظرانداز کردیا ہے۔ اس باغیانہ نقطۂ نظر کا ادبی تنقید پر بالخصوص اثر پڑا ہے، کیونکہ رومانی نقطۂ نظر، جو مصنف کی ذات پر زور دیتا تھا، اسے تو نئی تنقید نے رد کردیا تھا یہ کہہ کر کہ فن پارہ خود مکتفی ہے۔ ساختیات اور مظہریت کی رو سے قاری یا نقاد، متن کو موجود بناتا ہے، متن میں معنی کا جو خزانہ ہے، قاری اس کو برآمد کرتا ہے۔ سو فن پارہ نہ تو کلیتاً خودمختار ہوسکتا ہے نہ خودکفیل، کیونکہ قرأت کا عمل خلاء میں نہیں ہوتا۔ یوں دیکھا جائے تو پس ساختیاتی فکر نہ صرف قرأت کے عمل اور قاری کی واپسی پر زور دیتی ہے، بلکہ ادب کے مسائل کو سماج اور تاریخ کے اندر بھی لے آتی ہے، تاریخ کا رد تشکیلی تصور نیا فکری تصور ہے۔

س: آپ کی نگاہ میں اردو تنقید کا معیار کیسا ہے؟

ج: اردو تنقید کا معیار بے شک بڑھا ہے۔ اگرچہ معاصر ادیبوں کو شکایت رہتی ہے کہ تنقید ان پر توجہ نہیں کرتی۔ اعلیٰ ادب پیدا ہوگا تو اعلیٰ تنقید بھی لکھی جائے گی، تنقید میں ہم پاکستان سے بہت آگے ہیں۔ ادھر فلسفۂ ادب، یعنی ادبی تھیوری اور شعریات پر جیسی توجہ ہندوستان میں ہوئی ہے اس سے پہلے کے 50 برسوں میں نہیں ہوئی تھی۔ اردو تنقید ہندوستان میں بھی دوسری زبانوں سے آگے ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم اپنی روایت کے پاس دار بھی ہیں اور نئے خیالات کو کھلے ذہن سے قبول بھی کرتے ہیں۔ اردو تنقید، سنسکرت کی روایت سے بھی بے بہرہ نہیں اور عربی فارسی روایت کی بھی امین ہے۔ نیز یہ بھی کہ عالمی سطح پر نئے سے نئے خیالات کے لیے بھی اردو میں دروازے، کھڑکیاں کھلی ہوئی ہیں۔ شرط یہ ہے کہ ہم انھیں اپنی کسوٹی پر پرکھیں اور اپنی ضرورتوں کے مطابق اپنا معیار خود وضع کریں۔ یہ کام شمالی ہندوستان میں زیادہ ہورہا ہے، جنوبی ہندوستان میں علمی کام پر مزید توجہ کی ضرورت ہے۔ اردو کے شعبے یونیورسٹیوں میں ہر جگہ ہیں، اعلیٰ تعلیمی ادارے بھی ہیں، اردو اکادمیاں بھی ہیں۔ ان کے لیے ضروری ہے کہ بڑھ چڑھ کر علمی اور اعلیٰ نوعیت کا کام

کریں۔ اردو کے فروغ کے لیے علمی کام ریڑھ کی ہڈی کی حیثیت رکھتا ہے، اس پر توجہ ہونی چاہیے۔ تخلیق کی اپنی اہمیت ہے اور علمی کام کی اپنی۔

س: بعض نقادوں کا تخلیقی ادب کے حوالے سے بھی اہم مقام ہے، لیکن بعض نہایت اہم تخلیق کار بھی اپنا اصل منصب چھوڑ کر تنقید کی طرف متوجہ ہو گئے۔ اس کی بنیادی وجہ کیا ہے؟

ج: اس کے اسباب تو بہت واضح ہیں۔ ادیبوں کو اندر کی جست اور اضطراب اظہارِ خیال پر مجبور کرتا ہے۔ فرض کیجیے ایک شاعر یا افسانہ نگار ہے، اس کو زیادہ اہمیت نہیں ملتی تو وہ کسی اور میدان کا انتخاب کر لیتا ہے۔ بعض لکھنے والے ایسے ہوتے ہیں جن کے اظہار کی دنیا وسیع ہوتی ہے۔ وہ کسی بھی صنف پر، کسی بھی سطح پر کھڑے ہو کر اپنے تخلیقی رویّوں کا اظہار کریں، ان کا کمال سامنے آ جاتا ہے، جیسے غالب شاعری میں بھی معجز نما ہیں اور نثر نگار کی حیثیت سے بھی بے مثل ہیں۔ جب ان کو یہ تحریک ہوئی کہ میرا مقابلہ تو نظیری، ظہوری، عرفی، فیضی اور بیدل سے ہے تو انھوں نے فارسی میں شاعری کی۔ پر ایک منزل پر جب انھیں احساس ہوا کہ 'ہو گئے مضمحل قویٰ غالب' تو فارسی سے دل ہٹا کر اردو خطوط نگاری کا آغاز کیا۔ اردو نثر لکھی تو اس کو درجۂ کمال تک پہنچا دیا، فارسی میں بھی بڑا نام پیدا کیا۔ یہ غیر معمولی جینیس والی بات ہے۔ واضح رہے کہ اب تنقید کی دنیا اتنی بڑی دنیا ہے کہ جب تک یکسوئی سے تنقید میں اپنی پوری صلاحیتوں کو صرف نہ کریں، بات نہیں بنتی۔ تنقید محض کسی کتاب پر تبصرہ کرنا، کسی کا قصیدہ پڑھنا یا کسی کی جڑ کھودنا نہیں۔ تنقید صحیح معنوں میں ادب کی تحسین شناسی ہے۔ افہام و تفہیم کی کوشش ہے۔ تنقید نام ہے ادب کی قدر شناسی اور نکتہ سنجی کا۔ نکتہ آفرینی کے مدارج تو بہت زیادہ ہیں، لیکن آج تنقید کی وادی میں کوئی ایک قدم بھی نہیں چل سکتا، جب تک کہ فلسفۂ ادب سے، ادبی تھیوری سے اور ادبی نظریوں سے پوری طرح آگاہ نہ ہو۔ تنقید کے میدان میں کام کرنے والے کو سنجیدگی اور یکسوئی کی ضرورت ہوتی ہے، اگر تنقید میں کسی کو اعتبار حاصل ہو گیا تو یہ ضروری نہیں کہ وہ اعتبار اُسے افسانہ

نگاری یا شاعری میں بھی حاصل ہوجائے۔ بعض لوگ کہتے ہیں کہ شعر کو افضیلت حاصل ہے، لیکن بغیر کسی تخلیقی احساس کے، آگہی کے، شعر کی تفہیم بھی تو نہیں ہوسکتی۔ ہمارے بزرگ کہتے چلے آئے ہیں کہ شعر گفتن سے شعر فہمیدن کا درجہ اونچا ہے۔ غالب اپنے احباب میں مولوی فضلِ حق خیرآبادی، شیفتہ اور آزردہ کو بہت اہمیت دیتے تھے، اس لیے کہ شعر کہنا الگ بات ہے، لیکن جب تک شعر سمجھنے والا نہ ہو، قدر کرنے والا نہ ہو، اس وقت تک متن گونگا، بہرہ ہے۔ تنقید نگاری یا علمی کام کرنا اردو کی ادبی روایت میں دوسرے درجے کا کام نہیں ہے۔ ویسے بھی ادبی دنیا میں کوئی کام دوسرے درجے کا سمجھ کر نہیں کرنا چاہیے۔ میں تعلیم کے حوالے سے بہت خوش نصیب رہا ہوں۔ میں نے شروع میں افسانہ بھی لکھا اور کچھ دن شاعری بھی کی، لیکن یہ سب شوقیہ تھا۔ تنقید سے مجھے گہری دلچسپی تھی، اس لیے وہ میرے مزاج کا حصہ بن گئی۔ ویسے ادب میں آسودگی گناہ ہے۔ ادب میں کوئی منزل آخری منزل نہیں ہوتی۔ ادب میں تنقید کا پلڑا ہمیشہ بھاری رہا ہے۔

س: کیا آپ تنقید کو تخلیق کا درجہ دیتے ہیں؟

ج: نہ میں تنقید کو تخلیق تصور کرتا ہوں اور نہ تخلیق کو تنقید سمجھتا ہوں، اس طرح سے سوچنا اور دیکھنا بھی نہیں چاہیے۔ تنقید کی اپنی ایک دنیا ہے اور تخلیق کی اپنی دنیا ہے، دونوں ادب ہی کا حصہ ہیں۔ تنقید کو تخلیق کا درجہ دنیا اُسے اپنے منصب سے گرانا ہے۔ تنقید تنقید اسی لیے ہے کہ وہ تخلیق نہیں۔ تخلیق جذبہ و احساس، وجدان اور تخیّل کا عمل ہے، تنقید تعقل کا۔ تخلیق جادو ہے تنقید کا کام اس جادو سے لطف اندوز ہونا ہے۔

س: کہا جاتا ہے کہ جدیدیت، ترقی پسند اندازِ فکر کی توسیع ہے۔ آپ کا اس سلسلے میں کیا خیال ہے؟

ج: بیشک جدیدیت بھی روشن خیالی کا ایک حصہ تھی، لیکن افسوس کہ جدیدیت کی نظریاتی تشکیل جس طرح اردو میں کی گئی، ایسا لگتا ہے کہ ترقی پسند اندازِ فکر کی ضد میں کی گئی، اس لیے ترقی پسندوں کی ضد میں اردو جدیدیت سے روشن

خیالی کے لبرل عناصر کو چُن چُن کر باہر نکالا گیا، جو بہت غلط کام تھا۔ دنیا میں جدیدیت کے نام سے جو ادب لکھا گیا، یا جس کی ترویج ہوئی وہ نئی سائنس، نئے علوم اور مارکسزم کے اثرات سے جو انسانیت کی نئی لہر اٹھی تھی اور جو توقعات پیدا ہوئی تھیں، جدیدیت ان سب کا حصہ تھی۔ 1960 کے بعد ہندوستان اور پاکستان میں جدیدیت کے نام پر جو تحریک ابھری، وہ ترقی پسندی کے ردِعمل میں ابھری تھی۔ افسوس کہ اس وقت ترقی پسندوں نے اپنا محاسبہ نہیں کیا اور انھوں نے اپنی نظریاتی جہات کی تشکیل نہیں کی، ورنہ ممکن تھا کہ یہ بتایا جاتا کہ پاکستان میں بھی اور ہندوستان میں بھی روشن خیالی کی شدید ضرورت ہے۔ 55، 56 تک ترقی پسند تحریک ایک خاص طرح کی پارٹی لائن نعرے بازی اور اشتہاریت میں گھر کر بے اثر ہوچکی تھی، اس وقت یہ تحریک ماسکو کے زیرِ اثر تھی، اور ان کا کہنا تھا کہ ادب کا کام صرف سرخ انقلاب لانا ہے، یعنی ادب کی جو داخلی اور جمالیاتی آزادی ہوتی ہے، اس کو وقتی ہنگامے اور خارجی سیاست کے تابع کردیا گیا۔ اس صورتِ حال میں اس کا ردِعمل ضروری تھا، چنانچہ جدیدیت ردِعمل کے طور پر سامنے آئی۔ اس میں سے سماجیاتی فکر، معاشرے کا دکھ درد، اور عوام کے مسائل کی تڑپ کو بالکل نکال دیا گیا اور خالی ہیئت پرستی اور میکانکی لوازمات شعری کو جدیدیت سمجھ لیا گیا۔ مثال کے طور پر رعایت لفظی، ایہام، عروض، بلاغت و بیان کے مسائل کو لے کر یہ بتایا گیا کہ یہ ادبی قدریں ہیں۔ یہ کسی نے نہ سوچا کہ شعری لوازم اور وسائل تو ہیئتی قدر ہیں۔ ان کو بالذاتہ ادبی قدر نہیں سمجھنا چاہیے تھا۔ ادبی قدر تو زندگی کی تازگی اور زندگی کی حرارت کے رشتوں سے بنتی ہے۔ ادب اور زندگی کے رشتے کو کاٹنے کے پروسس میں جدیدیت نے اپنے ہی ہتھیاروں سے خودکشی کرلی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ 1975 تک آتے آتے دونوں ملکوں میں جدیدیت سپاٹ اور بے اثر ہوگئی۔

س: کہا جاتا ہے کہ ترقی پسند ادب میں سیاسی حوالوں سے جو صحافتی انداز در آیا تھا، جدیدیت اس کے ردِعمل میں وجود میں آئی تھی۔

HaSnain Sialvi

ج: ابھی میں نے اس کی وضاحت کی ہے۔ وہ بھی بڑی غلطی تھی کہ ترقی پسندوں نے ایک خارجی مقام کو قبلہ تصور کرلیا تھا۔ دراصل ادب میں خرابی اس وقت پیدا ہوتی ہے جب فن کار کے لیے حکماً یا ادباً کوئی ہدایت نامہ وضع کیا جائے۔ سچا ادب اس وقت پیدا ہوتا ہے جب لکھنے والا ذہنی طور پر آزاد ہو اور اپنے باطن سے تخلیقی معاملہ کر سکے۔

س: کوئی ایسی تجویز جس سے دونوں ممالک کے درمیان بھائی چارگی کی فضا پیدا ہو؟

ج: دونوں ممالک میں کسی نہ کسی سیاسی حوالے سے خون خرابہ ہو رہا ہے۔ کسی ترقی پذیر ملک کو یہ زیب نہیں دیتا کہ اس کے باشندے ایک دوسرے سے نفرت کریں، مذہب کی بنیاد پر خلفشار پیدا کریں، مسالک اور فرقہ واریت کی بنیاد پر لوگوں کو لڑائیں۔ ان زہریلے عناصر کی دونوں ممالک میں بیخ کنی ہونی چاہیے۔ پہلے انسانوں اور مذاہب کا جو احترام سکھاتا تھا، وہ تھا تصوّف، وحدت الوجود، بھگتی کا فلسفہ، وہ سبق ہم نے بھلا دیا۔ ایک زمانے تک تصوّف کی طاقت نے ہمیں گانٹھے رکھا، لودھی، خلجی اور تغلقوں کے زمانے سے آخر مغلوں اور بہادر شاہ ظفر کے زمانے تک تصوف اور بھگتی نے ہماری شیرازہ بندی کی لیکن اس کے بعد یہ سلسلہ ٹوٹ گیا۔ اب صرف سوشلزم باقی ہے وہ بھی کثرت تعبیر کا شکار ہے۔ فلسفے بے اثر ہو چکے ہیں۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ ہر اس رویّے کو رد کیا جائے، جو انسانی رشتوں میں کمی کا باعث بنے، ہر اس عمل سے گریز کیا جائے، جو نفرتوں کو ابھارے۔ محبت انسانیت کی بنیاد ہے اور اس بنیاد کو مستحکم کرنے کے لیے ادب اور صرف ادب کی ضرورت ہے۔ بقول ایک دکھنی شاعر ؎

کفر کافر کوں بھلا شیخ کوں اسلام بھلا
عاشقاں آپ بھلے اپنا دلآرام بھلا

جمہوریت اور مشترکہ کلچر کا کوئی تحفظ اردو کے بغیر ممکن نہیں

انٹرویو — سیاست، بنگلور

اردو کے معتبر نقاد اور قد آور ادیب پروفیسر گوپی چند نارنگ کی شخصیت سے نہ صرف برصغیر بلکہ دنیا بھر کا اردوداں طبقہ اچھی طرح سے واقف ہے اور دل سے اردو کے لیے آپ کی خدمات کا معترف بھی ہے۔ اردو زبان کے لیے آپ کی حیثیت بلاشبہ ایک مسیحا کی ہے۔ آپ نے اردو کے لیے جو بیش بہا خدمات انجام دی ہیں انھیں صدیوں یاد رکھا جائے گا۔ اردو کو استحکام دلانے میں آپ کی خدمات کا نمایاں رول رہا ہے۔ اردو کے مخالفین کے سامنے آپ ہمیشہ سینہ سپر رہے اور مخالفین کا منہ توڑ جواب دیا۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ کا تعلق بلوچستان تحصیل دُکی سے ہے۔ آپ کی پیدائش 11 فروری 1931 کو تحصیل دُکی میں ہوئی اور ہائی اسکول تک وہیں تعلیم حاصل کی۔ اس کے بعد مزید تعلیم کے لیے دلّی چلے آئے اور دلّی کالج میں داخلہ لے لیا۔ یہ وہ کالج ہے جہاں بابائے اردو مولوی عبدالحق نے بھی تعلیم دی تھی۔ دلّی کالج سے اردو میں ایم۔اے۔ کیا۔ اردو کی نئی بستیوں کو آباد کرنے میں بھی آپ نے نمایاں رول ادا کیا ہے اور جب بھی اردو زبان کا ذکر ہوگا پروفیسر گوپی چند نارنگ کا نام ضرور لیا جائے گا کیونکہ ان کے تذکرے کے بغیر اردو زبان و ادب کی تاریخ ادھوری رہے گی۔

اردو زبان و ادب کی یہ عظیم ہستی گذشتہ دنوں بنگلور میں موجود تھی۔ ان کی آمد کے موقع پر ساہتیہ اکیڈمی نے سنٹرل کالج کے سینٹ ہال میں ایک محفل شعر کا انعقاد

بھی کیا تھا اور پروفیسر نارنگ نے اس تقریب کی صدارت کی تھی۔ یہ پُر وقار تقریب ہر لحاظ سے پروفیسر گوپی چند نارنگ کی ادبی حیثیت کے شایانِ شان رہی۔ اس کے دوسرے دن ہم نے پروفیسر صاحب سے ایک تفصیلی ملاقات کی۔ ذیل میں آپ سے کی ہوئی اس اہم گفتگو کی تفصیل دی جارہی ہے۔

س: اردو کی موجودہ صورتِ حال کے تعلّق سے کچھ بتائیں؟

ج: شمالی ہندوستان میں اردو کے تعلّق سے کافی مشکلات ہیں۔ خاص طور سے ان صوبوں میں جہاں کی سرکاری زبان ہندی ہے، وہاں بعض ریاستوں میں اردو کی ابتدائی تعلیم کا انتظام جیسا ہونا چاہیے ویسا نہیں ہے۔ یہ صورتِ حال بٹوارے کے بعد پیدا ہوئی۔ بٹوارے سے قبل اردو ہر جگہ موجود تھی۔ اب انگریزی کے ساتھ ہندی اور سنسکرت بھی پڑھائی جارہی ہے۔ سہ لسانی فارمولے کا ذکر کیا جاتا ہے لیکن ایمانداری سے اردو کے لیے اس میں جگہ نہیں نکالی جاتی۔ اردو کے تعلّق سے بٹوارے کے فوراً بعد جو تعصّب پیدا ہوا تھا وہ پچھلے پندرہ بیس برسوں میں کچھ کم ہوا ہے۔ اردو اور ہندی تخلیقی سطح پر قریب آئی ہیں لیکن تعلیمی سطح پر جو نقصان ہوا ہے اس کی تلافی ہونا ابھی باقی ہے۔ جنوبی ہند میں خصوصاً کرناٹک، مہاراشٹر، حیدرآباد، آندھرا پردیش اور تمل ناڈو کے مدراس (چنئی) اور ویلور ضلع میں اردو کی حالت نسبتاً بہتر ہے۔ پھر بھی اردو پورے ملک میں بول چال کی زبان سے قریب تر ہے۔ اس وقت شدید مسئلہ اردو کو اس کے اپنے رسم الخط میں پڑھانے کا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوا تو اردو کا نقصان تو ہوگا ہی، ہندوستان کی ملی جلی تہذیب کا بھی نقصان ہوگا۔

س: اردو رسم الخط کی کیا اہمیت ہے؟

ج: کسی بھی زبان کو پوری طرح سیکھنا ہو تو اس کی روح میں اترنے اور اس کے سرمایے سے پوری طرح استفادہ کرنے کے لیے رسم الخط کا جاننا بے حد ضروری ہے۔ اردو ہندی کا رشتہ ایسی قربت کا ہے کہ بول چال کی سطح پر دونوں زبانیں بہت قریب ہیں اور ان کا فرق زیادہ تر تحریری زبان سے ہوتا ہے۔ چنانچہ اردو کی شناخت کے لیے اردو کے اپنے رسم الخط کا باقی رہنا بہت ضروری

ہے۔ ملک میں ایک عام فضا آزادی کے بعد یہ بنی ہے کہ اردو تو وہی ہے جو بولی جارہی ہے پھر اردو کے الگ حق کی کیا ضرورت ہے۔ اسی وجہ سے اردو فلموں پر بھی ہندی کا لیبل لگایا جاتا ہے۔ دیکھا جائے تو یہ اردو کے ساتھ ناانصافی ہے۔ اگر اردو، ہندی کے بہت قریب ہے تو یہ ہماری طاقت ہے۔ اس پر خوشی کا اظہار ہونا چاہیے، نہ کہ اس سے اردو کو نقصان پہنچنا چاہیے۔ یہ اچھی بات ہے کہ اردو ہندی کو قوت بہم پہنچاتی ہے اور ہندی سے بہت کچھ لیتی بھی ہے۔ بے شک اردو کی بنیاد ہندی ہے لیکن ہماری الگ پہچان بھی ہے۔ ہندوستان میں ہر زبان کی الگ الگ پہچان ہے تو اردو کی الگ پہچان کا بھی تحفظ ہونا چاہیے۔ اسی لیے میں رسم الخط پر زور دیتا ہوں کہ اردو والوں کو ان کے اپنے رسم الخط میں اردو پڑھنے کی سہولتیں فراہم ہونا چاہئیں۔ اگر دوسری زبانوں والے ہمارے ادب کو دیوناگری میں پڑھتے ہیں تو وہ اُن کا مسئلہ ہے جس کا تعلق تہذیبی ضرورتوں سے ہے اور ہمیں اس پر کوئی اعتراض بھی نہیں۔ اگر اردو کے قارئین کا دائرہ وسیع ہورہا ہے تو وہ صرف اس لیے کہ اردو ادب میں اتنی کشش ہے کہ دوسرے اسے پڑھنا چاہتے ہیں۔

س: آج کل بہترین ادب تخلیق نہیں ہورہا ہے۔ اس کی کیا وجہ ہے؟

ج: یہ صحیح ہے کہ شاعری کے افق پر حسرت اور جگر کے بعد یا فیض احمد فیض، مجاز، مخدوم اور فراق کے بعد یا فکشن میں منٹو، بیدی، کرشن چندر، عصمت چغتائی اور ممتاز شیریں کے بعد اتنے اعلیٰ درجے کا ادب تخلیق نہیں ہوا۔ ویسے ضروری نہیں کہ ہر دور میں اعلیٰ ادب لکھا جائے۔ ادب کی دنیا میں نشیب و فراز آتے ہیں۔ کبھی تخلیق کی آگ بھڑک اٹھتی ہے تو کبھی اس آتش کدے میں چنگاریاں ٹھنڈی پڑ جاتی ہیں پھر تازہ خیال کا کوئی جھونکا آتا ہے اور آگ جلنے لگتی ہے۔ آپ جانتے ہیں، ضروری نہیں کہ کالی داس کے بعد پھر کالی داس پیدا ہو یا شیکسپیئر کے بعد پھر شیکسپیئر پیدا ہو یا غالب کے بعد پھر غالب پیدا ہو۔ سناٹے کی بھی اپنی ضرورت ہے۔ ادھر جدیدیت کے بعض انتہا پسندانہ رویّوں نے بھی کچھ نقصان پہنچایا ہے۔ حالات بھی زیادہ حوصلہ افزا نہیں ہیں۔ پھر بھی

آپ دیکھیں گے کہ اردو ادب کا حال اتنا برا بھی نہیں۔ کم از کم فکشن میں تو اعلیٰ سے اعلیٰ معیار اب بھی باقی ہے۔ میری مراد قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، سریندر پرکاش، جیلانی بانو اور نیر مسعود سے ہے۔ فکشن میں اعلیٰ ادب کی مثالوں کی کمی نہیں۔ شاعری میں پاکستان میں احمد ندیم قاسمی، جمیل الدین عالی، احمد فراز، منیر نیازی، ظفر اقبال اور افتخار عارف کی خدمات اہم ہیں۔ طنز و مزاح میں شفیق الرحمٰن، کرنل محمد خاں، محمد خالد اختر کے ساتھ مشتاق احمد یوسفی اور تنقید میں وزیر آغا اہم نام ہیں۔ ہمارے یہاں غالبیات اور اقبالیات پر اور ادبی تھیوری پر بہت کام ہوا ہے۔ تحقیق و تنقید دونوں میں ہندوستان کا پلّہ بھاری ہے۔ امتیاز علی خاں عرشی، قاضی عبدالودود، مالک رام، کالی داس گپتا رضا، گیان چند جین، نثار احمد فاروقی، رشید حسن خاں، آل احمد سرور، شمس الرحمٰن فاروقی کے کام کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ شاعری میں شہر یار، بلراج کومل، محمد علوی، مخمور سعیدی، ندا فاضلی، صلاح الدین پرویز، شین کاف نظام نمایاں نام ہیں۔ پھر بھی اس وقت نہ منٹو جیسی کوئی شخصیت ہے نہ جوش و فیض و فراق جیسی اور نہ اختر الایمان جیسی۔ علی سردار جعفری اور مجروح کے اٹھ جانے سے یہ کمی اور بھی بڑھ گئی ہے۔

س: موجودہ صورتِ حال اور اردو کے ساتھ ہو رہے برتاؤ کو دیکھ کر کیا مستقبل میں اعلیٰ ادب کی تخلیق کا کوئی امکان باقی ہے؟

ج: مستقبل کے بارے میں کوئی حکم نہیں لگایا جا سکتا۔ پھر بھی کہنا چاہوں گا۔ اس لیے کہ اردو کی جڑیں گہری ہیں۔ اردو برِ صغیر سے باہر بھی پھل پھول رہی ہے۔ کسی بھی وقت کوئی کارنامہ ظہور پذیر ہو سکتا ہے۔ آج سے 30 برس پہلے کون کہہ سکتا تھا کہ کالی داس گپتا رضا سے غالبیات میں اتنا بڑا کارنامہ سرزد ہوگا یا حیدر آباد میں بیٹھا ہوا ایک معمولی اردوداں جس کا ادب میں کوئی دعویٰ نہیں ہے وہ گیان سنگھ شاطر جیسا ناول لکھے گا۔ ادب ایک جمہوریت ہے جس کی سرحدیں کھلی ہوئی ہیں۔ تہذیبوں کی طرح ادب بھی ایک نامیاتی عمل ہے۔ کچھ پتہ نہیں کس شاخ پر کون سا پھل لگے یا کس کیاری میں کون سا

پھول کھل اٹھے۔

س: اردو تنقید کا معیار بڑھا ہے یا گھٹا ہے؟

ج: تنقید کا معیار بے شک بڑھا ہے۔ اگرچہ معاصر ادیبوں کو یہ شکایت رہتی ہے کہ تنقید ان پر توجہ نہیں کرتی۔ اعلیٰ ادب پیدا ہوگا تو اعلیٰ تنقید بھی لکھی جائے گی۔ تنقید میں ہم پاکستان سے بہت آگے ہیں۔ ادھر فلسفۂ ادب یعنی ادبی تھیوری پر اور شعریات پر جیسی توجہ ہوئی ہے اس سے پہلے کے 50 برسوں میں نہیں ہوئی تھی۔ ہماری تنقید ہندوستان میں بھی دوسری بہت سی علاقائی زبانوں سے آگے ہے بشمول بنگالی، ملیالم اور کنڑ کے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم اپنی روایت کے بھی پاسدار ہیں اور نئے خیالات کو بھی کھلے ذہن سے قبول کرتے ہیں۔

اردو تنقید سنسکرت روایت سے بھی بے بہرہ نہیں اور عربی و فارسی روایت کی بھی امین ہے۔ نیز یہ بھی کہ مغرب کے نئے سے نئے خیالات کے لیے بھی اردو میں دروازے اور کھڑکیاں کھلی ہیں۔ شرط یہ ہے کہ ہم انھیں اپنی کسوٹی پر کسیں اور اپنی ضرورتوں کے مطابق اپنا معیار خود وضع کریں۔ یہ کام شمالی ہندوستان میں زیادہ ہورہا ہے۔ جنوبی ہندوستان میں علمی کام پر توجہ کی ضرورت ہے۔ اردو کے شعبے یونیورسٹیوں میں ہر جگہ ہیں۔ اعلیٰ تعلیمی ادارے بھی ہیں، اردو اکادمیاں بھی ہیں۔ ان کے لیے ضروری ہے کہ بڑھ چڑھ کر اکاڈمک اور اعلیٰ نوعیت کا کام کریں۔ اردو کے فروغ کے لیے علمی کام ریڑھ کی ہڈی ہے۔ اس پر بھی توجہ ہونی چاہیے۔ تخلیق کی اپنی اہمیت ہے، علمی کام کی اپنی۔

س: اردو کے سرکاری اداروں سے آپ کس حد تک مطمئن ہیں؟

ج: میں بالکل مطمئن نہیں ہوں۔ خاص طور سے صوبائی اردو اکادمیوں میں ٹھوس کام بہت کم ہورہا ہے۔ افسوس کی بات ہے کہ سربراہوں کے تقرر زیادہ تر قابلیت کی بنا پر نہیں بلکہ سیاسی جوڑ توڑ کی بنا پر کیے جاتے ہیں۔ اکادمیاں اردو کے نام پر پیسہ ضائع کرنے کے ادارے ہیں اور زیادہ تر فضول قسم کے

باتصویر رسالے نکالتی ہیں جن میں حکام و وزرا کی تصاویر چھاپی جاتی ہیں۔ اردو کے فروغ میں ان بے ہودگیوں سے کچھ مدد نہیں ملتی۔ ہندوستان میں اردو کے نام پر جتنی اکادمیاں کھولی گئی ہیں اتنی اکادمیاں تو شاید ہندی کے نام پر بھی نہیں ہوں گی۔ کل ملا کر ان کا بجٹ کروڑوں روپے کا ہے۔ ہماری فوری ضرورت ہے کہ اردو کے لیے غیر سرکاری سطح پر شبینہ کلاسیں چلائی جائیں یا آخر ہفتہ میں بچوں کو زیادہ سے زیادہ اردو پڑھائی جائے۔ غریب طلباء اور قابل طلباء کو وظائف دیے جائیں۔ انھیں کتابیں فراہم کی جائیں اور اعلیٰ تعلیم اور مقابلے کے امتحانات کے لیے اردو طلباء کی دوسرے علوم میں تربیت پر توجہ کی جائے تاکہ ہمارے طلباء سروسز اور بزنس میں دوسری زبان کے طلباء کے ساتھ کندھے سے کندھا ملا کر آگے بڑھ سکیں۔ جبکہ ریاستی اردو اکادمیاں جو کرنے کے کام ہیں وہ نہیں کرتیں اور جو نہ کرنے کے کام ہیں وہ کرتی ہیں۔ البتہ جہاں کہیں کسی معقول چیرمین یا سکریٹری کا تقرر ہو جائے تو وہاں تھوڑے دنوں کے لیے کام ٹھیک ہوتا ہے۔ پھر معاملہ ٹھپ! قومی اردو کونسل نے ادھر اردو کمپیوٹر سنٹر چلانے کی مہم شروع کی ہے جس سے ہزاروں بچے بچیاں کمپیوٹر کی تربیت پاکر اردو کو روزی روٹی سے جوڑ رہے ہیں جس کی ضرورت ہے ورنہ انگریزی سب کو نگل جائے گی۔ قومی اردو کونسل، اردو عربی اور فارسی کا کام کرنے والی رضا کار تنظیموں کو بھی لاکھوں روپے کی مالی امداد دیتی ہے اور اردو کتابوں کی حوصلہ افزائی کے لیے بھی مالی تعاون دیتی ہے۔ اردو صحافت کی مدد کے لیے قومی اردو کونسل نے 'یو این آئی' سے اردو سروس شروع کرائی ہے۔ نیز قومی اردو کونسل نے خط و کتابت کورس یا فاصلاتی نظام کے وسیلے سے ہزاروں طلباء کو ہندی اور انگریزی کے ذریعے اردو رسم الخط سکھانے کے پروگرام کا بھی آغاز کیا ہے۔ قومی اردو کونسل کے اشاعتی پروگرام میں اردو ڈکشنری، تاریخ ادب اردو اور اردو انسائیکلوپیڈیا جیسے بڑے منصوبے بھی شامل ہیں جن میں سے کچھ جلدیں شائع ہو چکی ہیں۔ دیگر مطبوعات کی تعداد ایک ہزار سے زیادہ ہے۔ چلڈرن بک ٹرسٹ کے تعاون سے حال ہی میں سو سے

زیادہ کتابیں چھاپی ہیں۔ دوسرے اداروں میں ساہتیہ اکادمی، نیشنل بک ٹرسٹ اور پبلی کیشنز ڈویژن میں بھی اردو کے کام کی رفتار حوصلہ افزا ہے۔ تفصیل کے لیے دفتر درکار ہے۔

س: اردو صحافت کا معیار کیسا ہے کیا وہ جدید چیلنج کا مقابلہ کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے؟

ج: اردو صحافت کے معیار پر اردو کی گرتی ہوئی تعلیمی حالت کا اثر پڑا ہے۔ نیز بٹوارے سے اردو اخبارات کے قارئین کی تعداد بھی متاثر ہوئی۔ ملک میں زبان کی جو مجموعی صورت حال ہے اردو صحافت اس سے بچ نہیں سکتی۔ اخباروں کی تعداد جو چار سو سے زائد تھی اب صرف 138 ہے۔ ادبی رسالے انگلیوں پر گنے جاسکتے ہیں لیکن اعداد و شمار چار سو سے زیادہ تعداد بتاتے ہیں۔ اردو اخباروں کا infra-structure بہت کمزور ہے۔ سیاسی منظرنامہ اور بھی تکلیف دہ ہے۔ ان حالات میں اردو صحافت کی ذمہ داریاں بڑھ جاتی ہیں۔ اردو اخباروں کو اپنی زندگی کے لیے بھی جدوجہد کرنی ہے اور معیار کا بھی تحفظ کرنا ہے۔ وسائل اب کیا سے کیا ہوگئے ہیں۔ آج سے پچیس تیس سال پہلے نہ کمپیوٹر کمپوزنگ تھی اور نہ انٹرنیٹ کے ذریعے خبر رسانی کی ایسی سہولتیں کہ دو چار سیکنڈ کے اندر اندر آپ ساری دنیا سے جڑ جاتے ہیں۔ ڈی۔ٹی۔پی۔ نے طباعت کے کام کو بے حد آسان کردیا۔ لیکن کمپیوٹر انگریزی کے سوا دوسری زبانوں کو نگل بھی رہا ہے۔ خطرات بھی بڑھ گئے ہیں۔ سیاسی قدروں کا زوال ہوا ہے۔ تہذیبی قدروں پر سوالیہ نشان لگ گیا ہے۔ بٹوارے سے اردو کی ریڈر شپ بھی بٹ گئی ہے۔ اقلیت کے مسائل شدید تر ہوگئے ہیں۔ مذہب کے نام پر بٹوارہ ہوا، لیکن مذہب کو بالائے طاق رکھ کر زبان کے نام پر بنگلہ دیش وجود میں آگیا۔ بالواسطہ طور پر ہی سہی اردو صحافت ان تمام تاریخی حالات کی زد پر رہی ہے۔ آج ایک ملے جلے سماج میں اردو والوں کی ترجیحات کیا ہونی چاہییں، ملک کے بقیہ سماج کے تئیں ان کا رویہ اور اکثریت کا رویہ اقلیت کے تئیں، اردو صحافت کو ان سب مسائل سے جوجھنا پڑتا ہے اور

اپنے تہذیبی تشخص کا حق بھی ادا کرنا پڑتا ہے۔ نیز یہ کہ فرقہ واریت، دہشت گردی، قتل و خون اور تشدد کے اس بھیانک دور میں اردو والے کس طرح سے اپنی صالح اقدار کا بھی تحفظ کریں اور اپنی زبان، اپنی تہذیب اور اپنے ملک و قوم کے تئیں بھی حساس رہیں، یہ ذمہ داری خاصی پیچیدہ اور دقت طلب ہے۔ ان حالات میں اردو کے اُن اخبارات کی ذمہ داریاں اور بھی بڑھ جاتی ہیں جن کی پشت پر نصف صدی سے زیادہ کی تاریخ ہے اور جن کے قارئین کی تعداد قابل لحاظ ہے۔ اس وقت اسی بات پر ختم کرتا ہوں۔

○

نیویارک میں پہلی بین الاقوامی اردو کانفرنس

اقوام متحدہ کے صدر دفتر واقع نیویارک کی فلک بوس عمارت کے ڈیگ ہیمر شولڈ آڈیٹوریم میں 24 جون 2000 کو اردو مرکز نیویارک کے زیرِ اہتمام پہلی بین الاقوامی اردو کانفرنس منعقد ہوئی۔ موضوع تھا ''اردو کی ترقی و ترویج کے نئے تقاضے، مسائل اور ان کا حل''۔ کانفرنس کے مہمان خصوصی اردو کے ممتاز دانشور، نقاد اور محقق گوپی چند نارنگ تھے۔ صدارت پاکستان سے آئے ہوئے ممتاز شاعر جمیل الدین عالی نے کی۔ صدر جمہوریۂ ہندوستان جناب ڈاکٹر کے.آر. نارائنن اور صدرِ جمہوریۂ پاکستان جناب محمد رفیق تارڑ، نیز سکریٹری جنرل یو.این.او. کوفی عنان، گورنر نیویارک، سکریٹری کامن ویلتھ اور سکریٹری ہلیری کلنٹن کے تہنیتی پیغامات پڑھ کر سنائے گئے۔ ان سب میں اردو مرکز نیویارک کو مبارکباد دی گئی کہ اس کی مسلسل جدوجہد کے نتیجے میں آج اقوام متحدہ کے تاریخی آڈیٹوریم میں پہلی مرتبہ بین الاقوامی اردو اہلِ قلم کانفرنس کا انعقاد عمل میں آرہا ہے جس میں مختلف ممالک سے مستند اربابِ علم و ادب اور صاحبانِ دانش شریک ہورہے ہیں۔ اس اعتبار سے آج کا دن اردو کی تاریخ میں ایک یادگار دن ہے۔

کانفرنس کے دو اجلاس منعقد ہوئے جن میں گوپی چند نارنگ اور جمیل الدین عالی کے علاوہ کراچی یونیورسٹی کے وائس چانسلر ڈاکٹر ظفر زیدی، لندن کے نامور شاعر ساقی فاروقی، نیوجرسی میں مقیم دہلوی تہذیب کے نمائندہ شاعر گلزار دہلوی، لاہور کے ڈاکٹر مشکور حسین یاد، سید صغیر جعفری (ابوظہبی)، صبیحہ صبا (عرب امارات)، عبدالرحمٰن صدیقی (کیلیفورنیا)، نظیرہ اعظم (واشنگٹن)، ڈاکٹر شہلا نقوی (نیوجرسی)، اشفاق حسین (کنیڈا)، جمشید مسرور (ناروے)، عمر سالم العید روس (سعودی عرب)، رشید وارثی (کراچی)، عقیل دانش (برطانیہ) اور متعدد دیگر اہلِ قلم نے اظہار خیال کیا اور

مقالے پڑھے۔ واشنگٹن سے ستیہ پال آنند اور ڈاکٹر عبداللہ، سکریٹری علی گڑھ المنائی ایسوسی ایشن نے شرکت کی۔ نیویارک کے علاوہ نیوجرسی، کنکٹیکٹ، پن سل وانیا اور امریکہ اور کنیڈا کے مختلف شہروں سے ادیب، دانشور، صحافی اور شعرا شریک ہوئے۔ کانفرنس کے موقع پر سفارشات مرتب کرنے والی کمیٹی رشید وارثی، واصف حسین واصف اور جمال قادری پر مشتمل تھی۔ رئیس وارثی نے بحیثیت صدرِ اردو مرکز، نیویارک کانفرنس کے مندوبین اور شرکا کا استقبال کیا۔ کارروائی نامور صحافی مسرور جاوید اور ممتاز شاعرہ حمیرہ رحمان نے بڑی خوش اسلوبی سے چلائی۔ عمر سالم العید روس کو سعودی عرب میں اردو کی ترویج کے لیے خصوصی ایوارڈ دیا گیا، جبکہ جمیل الدین عالی کو پہلا نشانِ اردو دیا گیا۔ اردو ادب کی ترویج وفروغ کے سلسلے میں یہ کانفرنس ایک تاریخی حیثیت اختیار کرگئی کہ اقوامِ متحدہ میں کسی بھی زبان سے متعلق ہونے والی یہ پہلی عالمی کانفرنس تھی۔

یو.این.او. کے سکریٹری جنرل کوفی عنان نے اپنے پیغام میں زور دیا کہ اردو تعلیم عام کرکے اقبال کی عظمت اور فیض کی بصیرت کو کروڑوں لاعلم انسانوں تک پہنچایا جائے۔ گوپی چند نارنگ نے کہا کہ اردو کی ترقی کے لیے ہندوستان اور پاکستان دونوں ملکوں کا تعاون ضروری ہے۔ جمیل الدین عالی نے کہا کہ پاکستان میں اردو کو اس کا صحیح مقام دینے میں ایمانداری سے کام نہیں لیا گیا ورنہ مجلسِ زبان دفتری نے تو ایک عرصے قبل ہی اس سلسلے میں اپنا کام مکمل کرکے اس زبان کو سرکاری استعمال کے لیے تیار کردیا تھا۔ انھوں نے مقتدرہ قومی زبان کی 350 اردو کتب کا بھی تذکرہ کرتے ہوئے کہا کہ انگریزی شناس نوکر شاہی طبقہ اردو کو اس کا جائز مقام لینے نہیں دیتا۔ بیوروکریسی اپنا مفاد قربان نہیں کرنا چاہتی اور یہ برداشت نہیں کرسکتی کہ غریبوں کے بچے بھی حکمراں طبقے کے بچوں کے ساتھ مساویانہ طور پر بیٹھ سکیں۔ تاہم اردو پاکستان میں عوامی سرپرستی سے پھل پھول رہی ہے۔

گوپی چند نارنگ کے خصوصی خطبے کے دو حصے تھے۔ پہلے حصے میں انھوں نے اردو کی نوعیت، ساخت اور جدید تقاضوں پر روشنی ڈالی اور دوسرے حصے میں اردو کی عالمی حیثیت منوانے کے لیے دس نکاتی لائحۂ عمل پیش کیا۔ انھوں نے کہا زبانوں کی

مقبولیت کا راز یہ ہے کہ وہ اس وقت تک زندہ رہتی اور پھلتی پھولتی ہیں جب تک وہ فنکشنل ہوں۔ زبانیں مصنوعی طور پر زندہ نہیں رہتیں۔ سنسکرت عظیم زبان ہونے کے باوجود بول چال کی زبان نہیں رہ سکی۔ عربی، فارسی بھی اپنے تقدس اور اہمیت کے باوجود برصغیر میں بول چال کی زبان کے طور پر رائج نہیں ہوسکیں، جبکہ اردو باوجود مشکلوں اور دقتوں کے پھل پھول رہی ہے اور لاکھوں کروڑوں کے دلوں کی زبان ہے۔ پروفیسر نارنگ نے زور دے کر کہا کہ اردو کسی گروہ، فرقے یا خطے کی میراث نہیں ہے۔ یہ صدیوں کے تاریخی اور تہذیبی عمل کا جوہر ہے۔ یہ ایسا عطر مجموعہ ہے جس میں صدیوں کے لسانی عمل کی روح کھنچ کر آگئی ہے۔ اس میں پراکرتوں کی مٹھاس اور عربی فارسی کا جلال و جمال گھل مل گیا ہے۔ یہ ہماری تہذیب کا وہ ہاتھ ہے جس نے ہمیں گھڑا، بنایا اور سنوارا ہے، اور جس کے بغیر ہماری کوئی پہچان نہیں۔ زندہ زبانیں وہ نہیں ہوتیں جو کتابوں میں بند ہیں بلکہ زندہ زبانیں وہ ہوتی ہیں جن میں انسان بے ساختہ عشق کرتا ہے، یا ماں بچے کو لوری دیتی ہے، یا جس میں ہم اضطراری طور پر غم و غصے یا خوشی کا اظہار کرتے ہیں۔ اس لحاظ سے اردو کی جڑیں عوامی چلن میں اور برصغیر کی دھرتی میں بہت گہری ہیں۔ سرکاروں کی بے اعتنائیاں مزاحم تو ضرور ہیں لیکن اردو کو مٹا نہیں سکتیں۔ اردو کو درپیش مشکلات کا ذکر کرتے ہوئے انھوں نے کہا کہ بٹوارے کے بعد لسانی اور سیاسی تقاضوں کے باعث اردو معاشرہ یک لسانی نہ رہ کر دو لسانی یا کثیر لسانی ہوگیا ہے۔ اردو اپنی اندرونی طاقت سے کام لے کر نئے حالات سے نمٹ رہی ہے اور باوجود مشکلات کے جنوبی ایشیا کے برقیاتی میڈیا کی مقبول ترین عوامی زبان کے طور پر ابھر رہی ہے۔ پروفیسر نارنگ نے اردو کی اختراعی تخلیقی قوت کا ذکر بھی کیا کہ اس زبان نے ہمیشہ دوسری زبانوں کے عناصر کو قبول کیا ہے اور ان کو اپنے سے ہم آہنگ کرکے اپنی تخلیقی قوت میں اضافہ کیا ہے۔ اس اعتبار سے سہل ممتنع کا تصور اردو کا زبردست لسانی وصف ہے۔ نہیں بھولنا چاہیے کہ گنگا جمنی زبان ہونے کی وجہ سے انسان دوستی کا جوہر جیسا اردو کو ودیعت ہوا ہے کسی دوسری زبان کو نہیں۔ اردو نے ہمیشہ کلیت پسندی، سخت گیری اور تنگ نظری کے خلاف آواز اٹھائی ہے۔ برصغیر کی کسی دوسری زبان میں شاید ہی شیخ و

محتسب پر اس قدر کھل کر تنقید کی جاتی ہو۔ یہاں ملتیں جب مٹ جاتی ہیں اجزائے ایماں بن جاتی ہیں۔ 'سب کی آواز کے پردے میں سخن ساز ہے ایک' کوئی معمولی تصور نہیں، بلکہ یہ لبرلزم اور ہیومنزم کے ان جدید ترین تصورات کی اساس ہے جو آج کی عالمی برادریوں کا طرۂ امتیاز ہیں۔

خطبے کے دوسرے حصے میں گوپی چند نارنگ نے اردو کی ترقی و ترویج کے لیے جو دس نکاتی لائحۂ عمل پیش کیا اور جسے کانفرنس اور میڈیا نے بطور "Ten Points of Narang" کا نام دیا، اور بطور مینی فیسٹو اختیار کرنا منظور کیا، مختصر طور پر درج ذیل ہے:

(1) اردو کے لیے ہندوستان اور پاکستان کا تعاون ضروری

اردو جنوبی ایشیا کی مقبول ترین زبان ہے۔ ادبی اور شعری روایت اور جمالیاتی کشش کے اعتبار سے اردو دنیا کی بہترین زبانوں کے روبرو ہوسکتی ہے۔ لیکن بین الاقوامی لسانی حیثیت کو باضابطہ منوانے کے لیے ضرورت اعداد و شمار کی ہوگی۔ بلاشبہ اردو پاکستان کی قومی زبان ہے، لیکن اردو کی جڑیں نامساعد حالات کے باوجود آج بھی ہندوستان میں ہیں۔ اردو نہ اکیلے پاکستان کی زبان ہے نہ اکیلے ہندوستان کی۔ اس کا چلن دونوں ملکوں میں ہے اور ان دونوں ملکوں کے چلن کی وجہ سے اردو کا چلن پورے جنوبی ایشیا، خلیجی ممالک، مشرقِ وسطیٰ اور یورپ و امریکہ و کنیڈا کی شہری آبادیوں میں بھی ہے۔ چنانچہ اردو کی بین الاقوامی حیثیت کو تسلیم کروانے کے لیے ہندوستان اور پاکستان دونوں ملکوں کا تعاون ضروری ہے۔ اس تعاون کے بغیر اردو کے بین الاقوامی مقدمے کے پیش کرنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا:

اردو میں جب تک سب شریک ہونے کے نہیں
اس زبان کے کام ٹھیک ہونے کے نہیں

(2) مردم شماری میں اعداد و شمار پر توجہ ضروری

بین الاقوامی سطح پر دو چیزوں کو بطورِ خاص دیکھا جاتا ہے، اعداد و شمار اور سرکاری نفاذ۔ ہندوستان میں بٹوارے کے بعد جو صورتِ حال ہے سب کو معلوم

ہے، خود پاکستان میں ہنوز اردو کا نفاذ بطورِ مرکزی سرکاری زبان نہیں ہوا۔ ضلعی سطح پر پچھلی دو صدیوں سے سب کام اردو میں ہوتا ہے، لیکن وفاقی یا صوبائی سطح پر اردو کو بطور سرکاری زبان نافذ نہیں کیا گیا۔ قائدِ اعظم محمد علی جناح نے جو اعلان آزادی کے فوراً بعد کیا تھا اس میں اردو کے لیے لفظ ''قومی زبان'' نہیں بلکہ ''سرکاری زبان'' ہے، اور ہنوز اس پر عمل نہیں ہوا۔ بین الاقوامی برادری ہم سے بجاطور پر پوچھ سکتی ہے کہ جب خود تم نے ملکی سرکاری سطح پر نفاذ نہیں کیا، ہم سے نفاذ کرنے کو کیوں کہتے ہو؟

اعداد و شمار مردم شماری سے آتے ہیں۔ ہندوستان میں بے انصافی کے خلاف جدوجہد جاری ہے لیکن پاکستان میں حالت اور بھی مشکوک ہے۔ باوجود مشکلات اور حق تلفیوں کے ہندوستان میں اردو کو مادری زبان لکھوانے والوں کی تعداد تقریباً ساڑھے چار کروڑ ہے۔ پاکستان میں یہ تعداد حیرت انگیز طور پر کم ہے، یعنی صرف ایک کروڑ دس لاکھ۔ گویا سب ملاکر ساڑھے پانچ کروڑ۔ اگلی مردم شماری شروع ہونے والی ہے۔ اگلی مردم شماری میں دونوں ملکوں میں اعداد و شمار کو بہتر بنانے کے لیے ابھی سے عملی اقدام کرنے اور عوامی تحریک چلانے کی ضرورت ہے۔

(3) گلوبلائزیشن سے خبردار رہنے کی ضرورت

Globalisation نے یوروپی زبانوں کے لیے خطرہ پیدا کردیا ہے تو تیسری دنیا کی زبانیں تو کسی شمار میں نہیں۔ صرف ایک زبان سے محبت اب کوئی معنی نہیں رکھتی۔ اردو والے یوں بھی یک لسانی monolingual نہیں ہیں۔ ہندوستان اور پاکستان ہر جگہ دو یا دو سے زیادہ زبانیں بولی جاتی ہیں۔ ضرورت ہے کہ اب اردو والے واضح طور پر ذولسانیت (Bilingualism) کو اپنائیں، یعنی اگر ہم شخصیت کی بنیاد کو اپنی زبان یعنی اردو سے استوار کریں گے تو اعلیٰ علومی یا تکنیکی سطح پر کسی دوسری زبان سے کوئی نقص واقع نہیں ہوگا بلکہ قابلیت میں اضافہ ہوگا۔ اس کے بغیر چارہ نہیں۔ یعنی اردو کا بطور تہذیبی زبان کے عرفان عام کرنے کی ضرورت ہے۔ میرے اس مشورے پر کچھ بھویں ضرور تنیں گی، لیکن سچائی سچائی ہے۔ اب اس کو قبول کر لینا

چاہیے۔ ضرورت جذباتی ہونے کی نہیں، حقیقت کو قبول کرنے اور اس بارے میں صاف صاف بات کرنے کی ہے۔

(4) ابتدائی تعلیم اردو میں لازمی

تمام اردو بولنے والے خطوں میں ضروری ہوگا کہ ابتدائی تعلیم یعنی پہلے سے پانچویں درجے تک کی تعلیم کو اردو میں لازمی کردیا جائے، پبلک اسکول سسٹم کی سطح پر بھی۔ یعنی پانچویں درجے تک صرف اردو میں تعلیم ہو، اس کے بعد انگریزی اور اردو کو ساتھ ساتھ پڑھایا جاسکتا ہے۔ اس سے اردو کو نقصان نہیں فائدہ ہوگا، اور اردو گلوبل طور پر co-exist کرسکے گی۔ ضرورت co-exist کرنے کی ہے، اس یا اُس میں سے ایک کو چننے کی نہیں، بلکہ دونوں کے ساتھ ساتھ زندہ رہنے کی ہے۔ نری ایک زبان آج کی پیچیدہ دنیا میں یا امریکہ اور کنیڈا یا یورپ کے ہندستانی پاکستانی تارکینِ وطن کے کسی مسئلے کا حل نہیں۔

(5) دونوں ملکوں میں شرحِ خواندگی میں اضافہ ضروری

اردو کی بقا کا مسئلہ خواندگی کی شرح سے بھی جڑا ہوا ہے۔ ہندوستان کی ریاست کیرل میں خواندگی کی شرح سو فی صد ہے اور ظاہر ہے سب سے زیادہ مواقع باہر کے ملکوں میں کیرل کے لوگوں کو ملتے ہیں۔ ہندوستان میں عام شرح ساٹھ فی صد سے زیادہ نہیں۔ پاکستان کے دو بڑے شہروں میں چالیس فی صد۔ ہندوستان پاکستان دونوں ملکوں میں بالعموم شرحِ خواندگی گاؤں دیہات قصبات اور عورتوں کی آبادی میں بیس فی صد بھی نہیں ہے۔ اردو کی ترقی کے بارے میں اگر ہم سنجیدہ ہیں تو ہمیں خواندگی کی شرح پر بہت توجہ کرنا پڑے گی۔ بغیر Literacy کے کوئی آپ کو آپ کا حق نہیں دے گا۔ اگر آدھی آبادی ان پڑھ ہے تو اعداد و شمار اپنے آپ آدھے رہ جاتے ہیں۔ یہ صورتِ حال تشویش ناک ہے۔ دونوں ملکوں میں تعلیم بالغاں اور تعلیم نسواں کے لیے عوامی تحریکوں کی ضرورت ہے۔ ہندوستان میں انجمن ترقی اردو دعوے تو بہت کرتی ہے لیکن عملی قدم اس نے ایک بھی نہیں اٹھایا جبکہ کرناٹک اور مہاراشٹر کی بعض تنظیمیں اس سلسلے میں اہم کام کررہی ہیں۔

(6) اردو اخباروں، رسالوں کی سرپرستی ضروری

ہم سب اردو والوں پر فرض ہے کہ اردو زبان کے اخباروں، جریدوں اور رسالوں کی بہتر طور پر سرپرستی کریں۔ ہر اردو گھر میں کم از کم ایک اردو اخبار یا رسالہ باقاعدہ طور پر ضرور آنا چاہیے۔

(7) اردو کتابوں کی خریداری ضروری

اگر اردو سے ہماری محبت صالح ہے تو اردو کتابوں سے محبت بھی ضروری ہے۔ کتاب ہے تو زبان ہے، کتاب نہیں تو زبان نہیں۔ اردو یہ ہرگز نہیں کہتی کہ دوسری زبانوں کی کتاب نہ خریدیے، لیکن اردو کتابوں سے رشتہ ضرور استوار کیجیے۔ ہر گھر میں اردو کی پسندیدہ کتابوں کا کم از کم ایک شیلف ضرور ہونا چاہیے۔ بچوں پر بھی اس کا خاطر خواہ اثر پڑے گا۔

(8) اردو سافٹ ویئر کی تیاری ضروری

اردو کمپیوٹر سے رشتہ جوڑ چکی ہے۔ کمپیوٹر کمپوزنگ ہندوستان اور پاکستان میں عام ہے۔ اردو کے کئی سافٹ ویئر آچکے ہیں۔ ''ان پیج'' کا چلن سب سے زیادہ ہے۔ لیکن تمام سافٹ ویئر پرائیوٹ تجارتی اداروں نے تیار کیے ہیں، سرکاروں نے کچھ نہیں کیا۔

ہندوستان کی قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نے اردو والوں میں کمپیوٹر آگہی پھیلانے اور اردو ڈی.ٹی.پی. عام کرنے کے لیے اقدام کیے ہیں اور ملک بھر میں کمپیوٹر تربیتی اداروں کا جال بچھا دیا ہے۔ قومی اردو کونسل نے اب تک سات سو سے زیادہ اردو کتابیں شائع کی ہیں جن میں بچوں کی کتابیں بھی شامل ہیں۔ کمپیوٹر کے تربیتی مراکز کی تعداد سالِ رواں میں 54 سے بڑھا کر 75 کی جارہی ہے اور یہ سارا کام بطور ایک مشن کے جاری ہے۔ اردو کے دوسرے اداروں کو اس مثال سے سبق لینا چاہیے۔ اس وقت مائیکروسافٹ کمپنی چھے ہندستانی زبانوں میں انٹرنیٹ اور ای میل شروع کر رہی ہے۔ ان میں اردو شامل نہیں ہے۔ اردو کی ترقی کے لیے ایسے

سافٹ ویئر فوری طور پر چاہئیں جن میں Spell Check ہو، گرامر چیک ہو اور مکمل Dictionary ہو۔ اردو کو کمپیوٹر عہد سے ہم آہنگ کرنے کے لیے اردو میں انٹرنیٹ اور E-mail تک رسائی ضروری ہے۔ اس بارے میں فوری توجہ کی ضرورت ہے۔

(9) سیٹیلائٹ ٹیلی ویژن اور اردو

ہندوستان پاکستان میں سیٹیلائٹ ٹیلی ویژن کے زیادہ تر پروگرام اردو یا ہندستانی میں ہوتے ہیں، سیریل بھی زیادہ تر اسی زبان میں ہوتے ہیں۔ اردو والوں کو چاہیے کہ ان کو خط لکھ لکھ کر اصرار کریں کہ پروگراموں کے نام اور Titles بھی اردو میں دیں۔ اسٹار پلس اور Zee کبھی کبھی اردو میں ٹائٹل دیتے ہیں، ایسا زیادہ ہونا چاہیے۔ ہندوستان سے ETV اردو کا چینل شروع ہو چکا ہے، اسی طرح پاکستان کے کچھ چینل بھی اردو میں پروگرام نشر کر رہے ہیں جو خوش آئند ہے۔

(10) گھروں میں اردو بولیں بچوں کو اردو پڑھائیں

امریکہ، کنیڈا یا یوروپی ملکوں میں اردو والوں کو چاہیے کہ گھروں میں بچوں کے ساتھ حتی الامکان اردو بولیں۔ ختم ہفتہ پر زیادہ سے زیادہ اردو بولیں، اور خدا توفیق دے تو کم از کم ایک بچے کو گھر پر اردو ضرور پڑھائیں کیونکہ زبانوں کا مستقبل بچے ہوتے ہیں۔

کانفرنس لگ بھگ رات کے بارہ بجے انتظامیہ کمیٹی کے کلماتِ تشکر کے ساتھ ختم ہوئی۔ امریکہ کے جملہ اردو اخبارات، اردو نیوز، پاکستان پوسٹ وغیرہ نے جلی سرخیوں کے ساتھ کانفرنس کی روئداد اور تصاویر شائع کیں اور معلوماتی فیچر اور اداریے لکھے۔ مقامی ایشیائی ٹیلی ویژن، پی.ٹی.وی. اور زی.ٹی.وی. نے بھی کانفرنس کی خبروں کو پورے اہتمام سے اپنے عالمی نٹ ورک پر ٹیلی کاسٹ کیا۔

○

اکیسویں صدی فکشن کی صدی ہوگی

انٹرویو — ڈاکٹر خالد سہیل

سہیل : نارنگ صاحب! میری یہ خوش قسمتی ہے کہ آپ کنیڈا تشریف لائے اور مجھے آپ کے ساتھ ایک شام گزارنے کی سعادت نصیب ہوئی۔ میری یہ خواہش ہے کہ میں پہلے آپ سے چند سوال آپ کی ذاتی زندگی کے بارے میں اور پھر چند سوال آپ کی ادبی زندگی کے حوالے سے پوچھوں۔

نارنگ : بصد شوق۔

سہیل : میں یہ جاننا چاہوں گا کہ آپ نے کس قسم کے ماحول میں پرورش پائی، آپ کا بچپن اور نوجوانی کا زمانہ کیسا گزرا۔ اور وہ کون لوگ تھے جنھوں نے آپ کی شخصیت کی تشکیل میں اہم کردار ادا کیا؟

نارنگ : میں نے بہت ہی سخت ماحول میں پرورش پائی۔ میری پیدائش بلوچستان میں دُکی ضلع لورالائی میں ہوئی۔ یہ علاقہ پاکستان اور ایران کی سرحد کے پاس ہے۔ میرے والد صاحب بلوچستان ریونیو سروس میں افسر خزانہ تھے اور ہر تین سال کے بعد ان کا تبادلہ کسی دوسرے علاقے میں ہوجایا کرتا تھا۔ انھیں تحصیل کے عملے کے ساتھ مل کر کام کرنا پڑتا تھا اور چھوٹی چھوٹی تحصیلوں میں جانا پڑتا تھا بعض تحصیلیں اتنی چھوٹی ہوتی تھیں کہ وہاں اسکول بھی نہیں ہوتا تھا یا صرف پرائمری اسکول ہوتا تھا۔ میرا آبائی وطن لیہ ہے جو مغربی پنجاب کے ضلع مظفرگڑھ میں میانوالی ڈیرہ اسماعیل خاں کے نواح میں واقع ہے، وہیں ہمارے دادا پردادا کی زراعتی زمینیں تھیں اور کاشت کاری تھی۔ والد صاحب خاندان میں سب سے زیادہ تعلیم یافتہ تھے، فارسی اور سنسکرت میں بھی استعداد

رکھتے تھے، پشتو بھی بخوبی بولتے تھے، اُردو گھر کی زبان کی طرح تھی، ہماری والدہ سرائیکی بولتی تھیں۔ جہاں جہاں اسکول نہیں تھے میں تعلیم جاری رکھنے کے لیے لیّہ کے گورنمنٹ ہائی اسکول میں واپس آجاتا تھا، اس طرح میری تعلیم کا سلسلہ بار بار ٹوٹتا اور جڑتا رہا۔

لیّہ کے اسکول میں میرے ایک دوست تھے ریاض انور۔ افسوس کہ حال میں ہی ان کا انتقال ہوگیا۔ ان کا تعلق کشفی ملتانی کے خاندان سے تھا اور شعر اچھا کہتے تھے۔ بعد میں جمیل الدین عالی اور محمد طفیل کے ساتھ انھوں نے پاکستان رائٹرز گلڈ کے لیے بہت کام کیا۔ بنگالی ثقافت کے دلدادہ تھے۔ پیشے کے اعتبار سے ایڈووکیٹ تھے اور لاہور ہائی کورٹ میں پریکٹس کرتے تھے۔ اسکول میں ان کی میری رفاقت ادبی ذوق کی وجہ سے ہوئی۔ مجھے یاد آتا ہے کہ دوسری جماعت میں میں موسیٰ خیل میں تھا جہاں کی آبادی صرف چند سو نفوس کی تھی، تحصیل کا دروازہ بہت بڑا تھا، چوبی، لوہے کی بڑی بڑی کیلوں سے جڑا ہوا تھا۔ رات کو بند کردیا جاتا تھا اور دو سنتری سنگینیں تانے پہرہ دیتے تھے۔ جب جب انگریز پولیٹیکل ایجنٹ کا دورہ ہوتا تھا اور رقوم کی ضرورت ہوتی تھی تو خزانے کے بڑے قفل اور مہریں کھولی جاتی تھیں۔ روپیوں کی مہربند تھیلیاں مختلف ادائیگیوں کے لیے نکالی جاتی تھیں۔ اس زمانے کا ایک دلچسپ منظر بار بار میر آنکھوں کے سامنے ابھرتا ہے۔ اس زمانے میں ابھی پیپر کرنسی یعنی نوٹوں کا رواج نہیں ہوا تھا جو کچھ تھا چاندی کا روپیہ تھا۔ اصیل چاندی مالیت کے اعتبار سے یا پھر اشرفیاں۔ مجھے یاد پڑتا ہے جو کھوٹا سکہ نظر آجاتا تھا اسے ایک خاص قسم کی قینچی سے کاٹ دیا جاتا تھا اور دو ٹکڑے کر کے منسوخ کردیا جاتا تھا۔ اگر کسی کو پانچ سو روپوں کی ادائیگی کرنی ہوتی تھی تو روپے گن کے نہیں تول کر دیے جاتے تھے۔ اس زمانے میں ایک خاص قسم کا فرش میں گڑا ہوا ترازو ہوا کرتا تھا جس میں روپے تولے جاتے تھے اور پھر تھیلیوں میں مہر بند کر کے قبائلیوں کو دے دیے جاتے تھے۔ روپوں کے لوہے کے صندوق (یا safe) بھی سیمنٹ کے فرش میں آدھے آدھے گڑے ہوتے

تھے تاکہ چوری نہ کیے جاسکیں۔ پٹھان یا بلوچ کبھی بھی انگریزوں کے اس طرح سے مطیع نہیں رہے جس طرح اس زمانے میں ہندوستان کے دوسرے لوگ مطیع تھے۔ زیادہ تر سڑکوں پر بجری ہوتی تھی، سڑکیں آج کی طرح سے پکی نہیں تھیں۔ Communication کے ذرائع بہت کم تھے۔ وڈیروں اور قبائلی سرداروں کو سال میں تین چار بار ان کا وظیفہ دے دیا جاتا تھا۔ کھلے میدان یا چوپال کے نیچے بڑا جرگہ منعقد ہوتا تھا، کندھوں پر بندوقیں لٹکائے گھیردار بڑی بڑی شلواریں پہنے سینکڑوں پٹھان صبح سے شام تک جرگہ کرتے تھے۔ ان کے وڈیرے وظیفہ لیتے تھے اور یوں سرکار انگلشیہ کے راج کا سکہ رواں رہتا تھا۔

والد صاحب کے دفتر میں ایک ٹیلی فون بھی تھا۔ پوری تحصیل کی ڈاک وہیں آتی تھی اور اس ٹیلی فون سے (جو کھڑا ٹیلیفون تھا) جس میں ریسیور لٹکتا رہتا تھا اس سے بہت دیر تک ہیلو ہیلو کرنے کے بعد لورالائی ہرنائی سے، کوئٹہ، فورٹ سنڈے من اور دیگر جگہوں سے باتیں ہوتی رہتی تھیں، ساری تحصیل میں بس یہی ایک ٹیلی فون تھا جو والد صاحب کی نگرانی میں تھا، اس سے کافی رومانی ماحول پیدا ہوجاتا تھا۔ آپ سوچ سکتے ہیں کہ والد صاحب کی تحصیل میں کس قدر مرکزی پوزیشن ہوتی تھی۔

وہ زمانہ دوسری جنگ عظیم کے آغاز کا تھا۔ اس زمانے میں اُردو میں بے تحاشا لٹریچر چھپتا تھا۔ والد صاحب کے پاس پچاس پچاس سو سو کے رسائل کے بنڈل آتے تھے۔ جوش ملیح آبادی بعد میں جس رسالہ 'آج کل' کے ایڈیٹر بنائے گئے وہ رسالہ پہلے پشتو میں نکلا کرتا تھا جس کا نام تھا 'نن پرون'۔ شاید اس کا مطلب تھا 'آج کل' کیونکہ کچھ عرصہ بعد پشتو کے ساتھ اُردو میں بھی پندرہ روزہ رسالہ نکلنے لگا اور اس کا نام رکھا گیا 'آج کل'۔ یوں تحصیل میں جو رسالے آیا کرتے تھے والد صاحب انھیں اسکول میں اور تحصیل کے اہل کاروں کو بھیج دیا کرتے تھے۔ ایک دو کاپی دفتر میں رہتی تھی، ان میں، غزلیں نظمیں ہوتی تھیں اور افسانے بھی۔ اس طرح 'غنچہ'، 'پھول'، 'ادبی دنیا'، 'ہمایوں'، 'آج کل'، 'معارف'، 'نگار' وغیرہ کئی رسائل سے تعارف موسیٰ خیل ہی میں ہوا۔ میں

تیسری چوتھی جماعت کا طالب علم تھا کہ یہ رسالے پڑھا کرتا تھا اگرچہ ہر چیز سمجھ میں نہیں آتی تھی۔

والد صاحب کو بھی پڑھنے کا بہت شوق تھا۔ سنسکرت کی کتابیں بھی پڑھتے تھے اور اُردو فارسی کی بھی۔ ہارمونیم بھی بجاتے تھے۔ سہگل اور اختری بائی فیض آبادی جو بعد میں بیگم اختر کے نام سے مشہور ہوئیں ان کو بڑے گراموفون پر بڑے چاؤ سے سنتے بھی تھے اور ہارمونیم پر گایا بھی کرتے تھے۔

مجھے ابھی تک یاد ہے کہ ہم جس علاقے میں رہتے تھے اس کے نواح میں بہت بڑا باغیچہ تھا، اسی سے ملحق پولیٹیکل ایجنٹ (Political Agent) کا ڈاک بنگلہ تھا جس میں سوئمنگ پول بھی تھا۔ اس باغیچے کے جو تازہ پھل انگریز افسروں کو پیش کیے جاتے تھے ان میں Strawberries بھی ہوتی تھیں، خوبانیاں بھی، آلوچے بھی اور انار بھی، زرد آلو بھی اور شفتالو بھی اور ایک خاص پھل 'بہی' جو سیب سے ملتا جلتا تھا۔ ہمارا گھر بھی پھلوں سے بھرا رہتا تھا۔ ان باغیچوں کے مالی اکثر و بیشتر صوبہ بہار سے آئے ہوئے ''بھومی ہار'' ہوتے تھے جو باغیچے کی جھونپڑیوں میں رہتے تھے۔ بارہا میں نے ان جھونپڑیوں میں رامائن کا پاٹھ سنا۔ رامائن کے ساتھ بالمیکی کا ذکر آتا تھا۔ اس کا تعلق کسی اونچی ذات سے نہیں تھا۔ والد صاحب ان مالیوں کو 'بالمیکی' یا پیار سے چودھری کہہ کر پکارتے تھے۔ مجھے چودھری کا لقب یوں یاد ہے کہ تقسیم کے بعد ان مالیوں کا ایک خاندان دلّی میں آبسا تھا۔

تقسیم کے بعد والد صاحب پاکستان میں رک گئے تھے۔ انھوں نے پاکستان سروس کا انتخاب کیا۔ ان کے احباب کا حلقہ وسیع تھا اور احباب کا اصرار تھا کہ وہ نقل مکانی نہ کریں۔ البتہ اہل خانہ کو انھوں نے ہندوستان بھیج دیا۔ 1956 میں جب وہ ریٹائر ہوکر ہندوستان آئے تو طبیہ کالج کے اس دو کمروں کے مکان میں تشریف لائے جہاں میں چھوٹے بہن بھائیوں کے ساتھ مقیم تھا۔ بعد میں جب ہم پوسہ روڈ پر ذرا کشادہ مکان میں منتقل ہوئے تو چودھریوں کے خاندان کے افراد جو کسی زمانے میں ہمارے مالی ہوا کرتے

تھے، پوسہ زراعتی انسٹی ٹیوٹ سے والد صاحب سے ملنے آتے تھے، گھنٹوں باتیں کرتے تھے اور ناریل کے حقّے کا دم لگاتے تھے۔

جہاں تک اسکول کا تعلق ہے بہت سے اساتذہ نے میری حوصلہ افزائی کی۔ ان اساتذہ میں ایک صاحب مولوی مُرید حسین تھے جن کے احسانات سے میں کبھی سبکدوش نہیں ہوسکتا۔ دوسرے استاد میرے دادا بھائی ماسٹر راجا رام تھے جو اسکول کے ڈپٹی ہیڈ ماسٹر تھے وہ ہمیں سائنس پڑھایا کرتے تھے اور بہت سخت گیر تھے۔ انھوں نے نویں میں مجھے اردو کی کلاس سے نکال کر سائنس کی کلاس میں ڈال دیا۔ سائنس سے مجھے زیادہ شغف نہ تھا، پانچ چھ مہینے تو میں ویسے ہی ضائع کرچکا تھا۔ (اس کا اعتراف ضروری ہے کہ مجھے بعد میں سائنس سے بہت فائدہ ہوا) اسکول میں جب مجھے یقین ہوگیا کہ میں اردو کی کلاس میں واپس نہیں جاسکتا تو میرا سب سے بڑا مسئلہ یہ تھا کہ دسمبر کا امتحان کیسے دوں کہ سائنس کی پڑھائی تو میں نے کی نہیں تھی۔ کھلنڈرہ ریاض انور بھی تھا۔ ہم دونوں نے مل کر امتحان کا پرچہ ماسٹر راجا رام کے بڑے صندوق سے نکال لیا، فوراً نقل کیا اور دوبارہ صندوق میں رکھ دیا۔ ریاض انور کے والد اسکول کے ہیڈ ماسٹر تھے۔ اگر انھیں پتہ چل جاتا تو ہم دونوں کی چھٹی ہوجاتی۔ بہرحال امتحان میں اچھے نمبر آنا ہی تھے۔ دادا بھائی کہنے لگے تمھیں اتنی اچھی سائنس آتی ہے میں نہ کہتا تھا کہ تم کو سائنس ہی میں رہنا چاہیے۔ یوں میں اردو کلاس سے دور کردیا گیا۔ شاید یہی محرومی تھی کہ اردو سے میرا لگاؤ بڑھتا گیا۔ جو چیز مجھے اسکول میں پڑھنے کو نہ ملی زندگی میں اوڑھنا بچھونا بن گئی۔ پھر کبھی مجھے پیچھے مڑ کر نہیں دیکھنا پڑا۔

اسی زمانے میں ہمارے ایک ڈرل ماسٹر ہوا کرتے تھے جن کا نام سعادت مند تھا۔ وہ بے پناہ Artistic انسان تھے۔ انھیں Water Colour اور اسکیچ بنانے میں کمال حاصل تھا۔ کچھ لڑکے جن میں میں پیش پیش تھا، ان سے کلاس کے بعد لان میں بیٹھ کر واٹر کلر سیکھا کرتے تھے۔ تجربے کے اعتبار سے میرا آٹھویں نویں دسویں کا زمانہ بڑی بے فکری اور مزے کا تھا۔ میں نے بہت

کچھ سیکھا اور خود اعتمادی بھی پیدا ہوئی۔

اس زمانے میں میں تحریری اور تقریری مقابلوں میں بھی حصہ لینے لگا۔ سیاسی تحریک کی لہر بہت اونچی اٹھ رہی تھی۔ اگرچہ ہمارا قصبہ چھوٹا تھا لیکن بڑے بڑے لیڈر آتے تھے بڑے بڑے جلوس نکلتے تھے اور بڑے شعلہ بیاں مقرر گھنٹوں تقریریں کرتے تھے۔ اس کا اثر یہ ہوا کہ رات کے وقت ہم سب کمروں کے باہر بڑے دالان میں بیٹھ جاتے تھے۔ والد صاحب ریت میں چھڑی گاڑ دیتے تھے اور کہتے تھے سمجھو یہ مائیکروفون ہے اور فلاں مسئلے پر خیالات کا اظہار کرنا ہے، مجھے ذہن کو مجتمع کرکے بات کرنے کی عادت وہیں سے پڑی۔ اسکول میں جب تقریری مقابلہ ہوا تو میں نے بھی حصہ لیا۔ حسنِ اتفاق کہ مجھے انعام بھی ملا، دو روپے، لیکن ان دو روپوں کی لذّت میں کبھی نہیں بھول سکتا۔ اس مقابلہ کے بعد کچھ ہمت بڑھی ورنہ مجھ میں بہت جھجھک تھی (کچھ اب تک ہے)۔ کامیابی اور مناسب حوصلہ افزائی ہر مرحلے پر اپنا کام کرتی ہے۔ ایک دفعہ مقابلے میں پچیس روپے کا انعام ملا۔

خالد سہیل صاحب! اس زمانے میں پچیس روپے بہت بڑی رقم سمجھی جاتی تھی۔ اسکول میں صبح کی دعا کے بعد میرے انعام کا اعلان کیا گیا، اس سے مجھے بہت خوشی ہوئی لیکن جب پرنسپل نے اپنے دفتر میں بلوا کر کہا کہ اسکول کی بہبودی کے لیے بیس روپے اسکول کو دے دیے ہیں اور پانچ روپے تمھارے ہیں تو مجھے بہت رنج ہوا۔

تقریری مقابلوں کے ساتھ ساتھ میں پینٹنگ بھی کرتا تھا اور Boy Scouts میں بھی حصہ لیتا تھا۔ ویسے عام پڑھائی میں چھٹی ساتویں تک میں متوسط درجے کا طالب علم تھا۔ جب والد صاحب نہ ہوتے تو بڑے بھائی میری سرپرستی کرتے تھے۔ ان کا بھی مجھ پر بہت احسان ہے۔ وہ نہ چاہتے تو میں اپنی پڑھائی جاری نہ رکھ سکتا۔ بہرحال آٹھویں درجے میں ذمہ داری کا احساس بڑھا۔ میں درسی کتابوں میں دلچسپی لینے لگا اور کلاس میں اوّل آنے لگا۔

1946 میں میٹرک کے بعد تعلیم کا مسئلہ پیدا ہوا کیونکہ کوئٹہ میں جو کالج تھا

وہ فقط ایف اے تک تھا۔ والد صاحب کے مشورے سے میں لائل پور ہوتا ہوا رشتہ داروں کے پاس دہلی چلا آیا جو ان دنوں قرول باغ میں رہتے تھے۔ دہلی کالج کا نام میں نے سن رکھا تھا سوچا کہ اب میں آزاد ہوں اپنے فیصلے خود کر سکتا ہوں۔ دہلی کالج سے بی.اے. کروں گا اور اردو کا شوق بھی پورا ہوگا۔ لیکن اگلے سال ملک تقسیم ہوگیا۔ ہر طرف خون ہی خون تھا۔ کئی ماہ سخت اذیت میں گزرے اور ذہن ماؤف ہوگیا۔

سہیل : اس وقت آپ کی عمر کیا تھی؟

نارنگ : سولہ سال

سہیل : پھر کیا ہوا؟

نارنگ : والد صاحب تو پاکستان ہی میں رہ گئے لیکن والدہ بہن بھائیوں کو لے کر دہلی چلی آئیں۔ پورے خاندان کا بوجھ میرے کاندھوں پر آپڑا۔ مجبوراً میں نے ملازمت شروع کردی اور ایک ایک کر کے مختلف منزلوں میں بی.اے. تک امتحان پاس کیے البتہ میرے خوابوں کی تکمیل کئی برس کے بعد اس وقت ہوئی جب 1952 میں میں نے دہلی کالج میں ایم.اے. اردو میں باقاعدہ داخلہ لے لیا۔

سہیل : نارنگ صاحب! یہ بھی بتائیں کہ آپ جذباتی طور پر والدین میں سے کس سے زیادہ قریب تھے، اور آپ کے والدین کی شخصیتیں کیسی تھیں؟

نارنگ : میرے لیے یہ بتانا مشکل ہے۔ والد کی شخصیت Over Powering ہوتی ہے جیسے زمین پر خدا ہو لیکن والدہ سے جو لاڈ پیار، محبت اور شفقت ملتی ہے اس کا کوئی بدل نہیں ہوسکتا۔ ویسے یہ حقیقت ہے کہ زندگی کے بہت سے مسائل اور Crises میں پہلی مدد والدہ کی طرف سے آئی۔ ہم چھ بھائی اور چار بہنیں ہیں دس بچوں میں، اگرچہ ماں کے لیے سب بچے برابر ہوتے ہیں، مجھے ہمیشہ یہ لگتا تھا کہ والدہ سب سے زیادہ مجھے چاہتی ہیں، ہوسکتا ہے کہ یہ میری خوش فہمی یا حماقت ہو، لیکن حماقتیں بھی بڑا سہارا بن جاتی ہیں۔ ماں کی حوصلہ افزائی نے، دردمندانہ طبیعت نے، شفقت نے مجھے بہت کچھ دیا۔ ان سے میں نے

نرمی، گداز، دلسوزی، ایثار اور خدمت خلق کو عملاً پایا۔ مجھے نہیں یاد کہ ان میں کبھی خود غرضی دیکھی ہو۔ کسی کو بُرائی کرتے سنتیں تو ٹوک دیا کرتیں۔ ہمجولیوں میں سب ان کا احترام کرتے تھے۔ ان کے احترام کی وجہ سے ہمیں بھی دوسروں سے بہت پیار ملتا تھا۔

والدہ اور والد صاحب میں ایک عجیب و غریب ہم آہنگی تھی جو آج کل بہت کم نظر آتی ہے۔ بالادستی تو والد صاحب کو ہی حاصل تھی، فیصلے بھی والد صاحب ہی کرتے تھے۔ لیکن چونکہ خاندان دو حصوں میں بٹ گیا تھا، والد صاحب پاکستان رہ گئے تھے اور والدہ اور بچے ہندوستان آ گئے تھے اس لیے گھر پورے کا پورا والدہ چلاتی تھیں۔ ان کی شخصیت سے ہمیں بہت کچھ ملا۔

ہماری والدہ Liberal بھی کافی تھیں۔ یہ اس دور کی بات ہے جب ہندو گھروں میں خواتین گوشت کو ہاتھ نہ لگاتی تھیں، قدامت پسندی تھی۔ عورتیں پڑھی لکھی تو ہوتی ہی نہ تھیں۔ ہماری والدہ بھی بس حرف شناسی کی حد تک پڑھی لکھی تھیں۔ جب گوشت پکایا جاتا تھا تو دیگ مرد خود چڑھاتے تھے۔ مجھے یاد ہے کہ ہمارے گھر میں، جو بہت سے ذیلی گھروں میں بٹا ہوا تھا، جب دیگیں پکتی تھیں، خواہ چچا یا دادا کے گھر کی طرف پکتی تھیں یا اپنی طرف، والد صاحب پیش پیش ہوتے تھے کیونکہ بلوچستان میں جہاں ان کی رہائش تھی وہاں سبزی ترکاری تو ملتی نہ تھی اور گوشت بھی کئی مہینوں کا سوکھا ہوا ملتا تھا جسے پہاڑی نمک لگا کر محفوظ کیا جاتا تھا۔ Smoked Meat کی طرح جس کا سالن پکایا جاتا تھا یا کچی پکی بوٹی بھی کھائی جاتی تھی، جس دن گوشت کی دعوت ہوتی تھی، عورتیں ناک پر دوپٹہ رکھ لیتی تھیں لیکن روٹی بڑے دل سے پکاتی تھیں۔ ہوسکتا ہے کہ جی ان کا بھی چاہتا ہو لیکن وہ گوشت کو ہاتھ نہ لگاتی تھیں۔ مردوں کو ہر طرح کی آزادی تھی۔

مجھے یہ بھی یاد ہے کہ خواتین پردہ تو نہیں کرتی تھیں لیکن لحاظ اور احترام بہت ہوتا تھا۔ مرد گھر میں آتے تھے تو سامنے سے ہٹ جاتی تھیں یا گھونگھٹ نکال لیتی تھیں۔ سر پر دوپٹہ ہمیشہ رکھتی تھیں۔ مرد جب باہر کہیں مل کر گپ

شپ کرتے تھے تو عورتیں گھر میں مل کر حقہ پیتی تھیں اور حقے کا کش باری باری سب خواتین لگاتی تھیں۔ کیا جوان، کیا ادھیڑ اور کیا عمر رسیدہ لیکن جیسے ہی کسی مرد کی آہٹ ہوتی حقہ چھپا لیا جاتا تھا۔

رہی والد صاحب کی شخصیت تو مذاہب کا احترام کرنا میں نے والد صاحب سے سیکھا وہ جتنا ہندو مذہب کے بارے میں گفتگو کرتے تھے اتنا ہی اسلام کے بارے میں جانتے تھے۔ ان کے دوستوں کا بڑا حلقہ مسلمانوں کا تھا جو پٹھان تھے، ان سے وہ برابری اور عزت کا برتاؤ کرتے تھے۔ میں نے ان میں کبھی نفرت یا عصبیت یا کسی قسم کی علاحدگی کا جذبہ نہیں دیکھا۔ وہ نیکی، شرافت اور رواداری کی قدروں کا مجموعہ تھے۔ یہ قدریں نہ تو ہمیں اسکول میں پڑھائی گئیں نہ ہم نے اس طرح کتابوں میں پڑھیں جیسے آج کل پڑھائی جاتی ہیں۔ یہ سب قدریں ہم نے والد صاحب کی زندگی کی کتاب سے سیکھیں۔ جب 1956 میں وہ ریٹائر ہوکر ہندستان آئے تو میری عمر ایسی تھی کہ میں انھیں زیادہ قریب سے دیکھ اور سمجھ سکتا تھا۔ آخری برسوں میں وہ تقریباً ہر چیز سے بے نیاز ہوگئے تھے۔ سوامی رام تیرتھ کی کتابوں کا مطالعہ اُردو میں کیا کرتے تھے۔

سہیل : والد صاحب تو آپ کے وسیع النظر انسان تھے لیکن جس ماحول میں آپ نے پرورش پائی وہاں تو اکثریت مسلمانوں کی تھی اور آپ کا گھرانہ ہندو تھا۔ آپ کو معاشرتی طور پر کن حالات کا سامنا کرنا پڑا اور میل جول میں لوگ آپ سے کیا سلوک کرتے تھے۔

نارنگ : خالد سہیل صاحب! آپ کو یہ سن کر تعجب ہوگا کہ بچپن یا لڑکپن میں ہمیں کبھی یہ محسوس نہیں ہوا کہ ہم ہندو ہیں یا مسلمان۔ نہ پرائمری اسکول میں نہ ہائی اسکول میں۔ کوئی ایسا واقعہ یاد نہیں جس میں ہم سے کسی طرح کی تمیز برتی گئی ہو یا کسی طرح کا کسی بھی سماجی سطح پر تصادم ہوا ہو۔ ہماری زندگی بہت گھلی ملی اور مربوط Integrated تھی لیکن پھر 1947 میں ایک Crisis پیدا ہوا، تاریخ نے ایک موڑ لیا، نیا جغرافیہ وجود میں آیا، نئی تاریخ وجود میں آئی۔ انتظار حسین کا یہ

خیال غلط نہیں کہ تاریخ نے ایک ہزار سال سے جو سمت اختیار کر رکھی تھی یہ نئی سمت مصنوعی طور پر یکلخت بدل دی گئی یعنی تاریخ میں کچھ گھپلا کر دیا گیا اور اب ہم اس مسئلے سے نبرد آزما ہیں کہ ہمارا تہذیبی تشخص کیا ہے۔ تقسیم کا مسئلہ اس دور کی سیاسی زندگی میں تو پیدا ہوگیا تھا سماجی زندگی میں موجود نہیں تھا۔ میری یادداشت میں کوئی ایسا حادثہ یا واقعہ نہیں کہ میں نے یا میرے ساتھیوں، دوستوں یا ہمجولیوں نے کہیں بھی Discriminated محسوس کیا ہو۔ ہمارے گھر میں اکثر و بیشتر مسلمان آتے جاتے تھے اور ہم جن گھروں میں جا کر کھیلتے تھے وہ زیادہ تر مسلمانوں کے تھے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض کاروبار مثلاً دستکاری، مینا کاری، ہاتھی دانت کا کام، کھیس بننے کا کام وغیرہ دونوں مذہبوں کی مختلف ذاتوں اور قبیلوں میں بٹا ہوا تھا لیکن اس تفریق میں بھی کوئی تصادم نہیں تھا۔ کم از کم میری یادداشت میں کوئی ایسی مثال نہیں ہے جس کو بنیاد بنا کر کہوں کہ اس تہذیب میں کوئی کشاکش یا تناؤ یا گھاؤ تھا یا کسی قسم کی کمی تھی جس کو سیاسی حکمت عملی نے پورا کرنے کی کوشش کی۔

سہیل : کیا آپ نوجوانی کی ایسی دلچسپیوں اور مشاغل کے بارے میں بتائیں گے جن سے آپ کی اس دور کی شخصیت کا اندازہ ہو سکے؟

نارنگ : وہ دور میری زندگی کا مشکل دور تھا۔ مجھے زندگی کے مختلف محاذوں پر بیک وقت جدوجہد کرنا پڑی۔ گھر کے محاذ پر بہت سی ذمہ داریاں میرے کندھوں پر آپڑیں۔ چونکہ کمانے والا اور ذہنی طور پر زیادہ فعال میں ہی تھا اس لیے فیصلے کی ذمہ داری مجھ پر پڑتی تھی لیکن اس سے اعتماد، ہمت اور ذہنی توانائی میں اضافہ ہوا، تجربہ بھی بڑھا، اسی کے ساتھ ساتھ ایک عجیب طرح کی آزادی کا احساس ہوا جو عموماً سولہ سترہ برس کی عمر میں نصیب نہیں ہوتا۔ اگر میں والد صاحب کے ساتھ رہا ہوتا یا تیسرا چوتھا بیٹا ہوتا تو شاید ایسی آزادی نصیب نہ ہوتی۔ یہ عجیب و غریب تجربہ تھا۔

اس دور میں کچھ حرکتیں ایسی سرزد ہوئیں جن کا قلق بعد میں بھی رہا۔ لیکن

یہ بھی کہوں گا کہ یہ بھی زندگی کے تجربے تھے۔ مثلاً ایک دفعہ ہم اسکول کی ٹیم کا سالانہ میچ دیکھنے کسی دوسرے شہر گئے وہاں ہمارے دور کے ایک رشتہ دار تھے جن کے گھر ہم ٹھہرے۔ اب کسی کے گھر ٹھہرنے کا یہ مطلب تو نہیں ہے کہ آپ اس گھر کی بیٹی سے معاشقہ شروع کردیں۔ لیکن صبح صبح جو لڑکی چائے لے کر آئی اس کی ایک نگاہ قیامت ہوگئی — اس کی صورت نگاہوں میں پھرنے لگی۔ آج ان چیزوں کی یاد آتی ہے تو اپنی حماقت پر ہنسی آتی ہے۔ وہ لڑکی شاید بے خبر ہوگی کہ ہم اس کے عشق میں گرفتار ہیں۔ ہم اس کا ذکر بھی کسی سے نہیں کرسکتے تھے۔ والدین کو تو بتانے کا سوال ہی پیدا نہ ہوتا تھا۔ جب کئی مہینوں تک اس کا تصور ذہن سے نہ نکلا تو مجبوراً ہم نے اسے خط لکھا اور مزید حماقت یہ کی کہ نامۂ شوق اس کے اسکول کے پتے پر بھیج دیا۔ اب آپ تصور کریں کہ اس زمانے میں کسی لڑکی کے نام اسکول کے پتے پر خط آنے سے کیا ہنگامہ برپا نہیں ہوا ہوگا۔ وہ روتی ہوئی گھر آئی۔ زندگی بھر اس کے والدین نے مجھے معاف نہیں کیا۔ خط کا جواب نہیں آیا تو مزید حماقت یہ کی کہ ہم نے دو تین خط اور لکھ ڈالے۔ یہ سوچے بغیر کہ اس لڑکی کا کوئی Response بھی ہے یا نہیں۔ ہمیں یقین تھا کہ وہ بھی ہمارے عشق میں گرفتار ہوگی۔ اس کی گھنی پلکیں، سیاہ آنکھیں، کنول سا چہرہ، لمبی انگلیاں، جھولتے ہوئے بال۔ اس کی ساری Figure ہمارے ذہن میں ہر وقت رہتی تھی۔ مدتوں سوتے جاگتے یہ اضطراب رہا۔

تقسیم کے بعد اس کے والد صاحب نے وہ سارے خط میرے بڑے بھائی کو شملہ میں دیے جہاں وہ ملازم تھے اور پورے خاندان کو لتاڑا۔ بھائی صاحب نے ندامت کا اظہار کیا۔ لیکن ان سے میری Understanding تھی۔ انھوں نے مارا پیٹا تو کیا سرزنش بھی نہیں کی۔ اس دور میں ایک اور بے وقوفی بھی ہوئی، وہ بھی اسی نوعیت کی تھی۔

ہماری بہن کی ایک سہیلی تھی جس کا کسی سے اسکول میں جھگڑا ہوگیا۔ میری بہن مجھے لے گئیں کہ اسکول کے پرنسپل سے بات کروں۔ کیونکہ گھر میں بڑا

میں ہی تھا۔ میں نے بات تو کی، لیکن سہیلی کی زلفِ گرہ گیر کا اسیر بھی ہوگیا۔ اب میں اکیس بائیس برس کا تھا۔ یہ عشق بہت رنگ لایا اور بہت رُسوائی ہوئی۔ اس دوران میری سگائی کہیں اور ہوچکی تھی۔ جب لڑکی کے بھائیوں تک یہ خبر پہنچی کہ ہمارے درمیان ایک تعلق ہے تو انھوں نے اسے اپنی عزت پر حملہ سمجھا اور اپنی بہن کا رشتہ کہیں اور طے کردیا۔

بعد میں یہ مسئلہ بہت پیچیدہ ہوگیا۔ مختصر یہ کہ میں نے جتن کر کے سگائی توڑ دی اور جو رشتہ اس لڑکی کا اس کے بھائیوں نے کہیں طے کیا تھا وہ اس نے توڑ دیا اور اس طرح وہ میری Liability بن گئی۔ اسی دوران ایک تعلق اور بھی پیدا ہوگیا۔ اب میں اسے قبول نہ کرسکتا تھا نتیجتاً وہ گھاؤ دل کے ساتھ ساتھ چلتا رہا، بیچ بیچ میں ہرا بھی ہوتا رہا۔ بہرحال یہ لمبے قصے ہیں۔ لیکن چونکہ آپ نے اس دور کا تجربہ پوچھا تو میں نے مختصراً عرض کردیا۔ ان واقعات سے تجربوں میں اضافہ ہوا۔ ورنہ حماقت تو انسان کرتا ہی ہے، حماقت کرنے ہی کے لیے ہوتی ہے اس کی کوئی منطق نہیں ہوتی!

سہیل : نوجوانی کا دور تو ہوتا ہی Experimentation کا دور ہے، نارنگ صاحب! یہ بتائیں کہ آپ نے شادی کا فیصلہ زندگی کے کس موڑ پر اور کن حالات میں کیا؟

نارنگ : حالات کا کیا پوچھتے ہیں، حالات تو ہمیشہ خراب ہی رہے نہ تو میری پہلی شادی Arranged Marriage تھی نہ ہی دوسری۔ پہلی شادی کا فیصلہ بھی خود میں نے کیا تھا اور اس شادی کے ٹوٹنے کی ذمہ داری بھی خود مجھ پر ہے۔ وہ لڑکی بھی بہت اچھی تھی اس کی کئی خوبیوں نے مجھے متاثر کیا۔ میری پہلی شادی 1955 میں ہوئی تھی۔ میرا بڑا بیٹا ارون جو کنیڈا میں مقیم ہے اور اب ڈاکٹر ہے، اسی شادی سے ہے یہ شادی 1970 کے بعد ٹوٹ گئی طلاق سے۔ وسکانسن سے لوٹنے کے بعد ہمارے ذہنی فاصلے بڑھنے لگے۔ میرے خیال میں طلاق کی بنیادی وجہ یہی ہوتی ہے کہ آپ کی زندگی کی بنیادی قدر کیا ہے۔ اقتصادی یا کوئی اور، باقی چیزیں فروعی ہیں۔ انسانی رشتوں میں بہت سی باتیں ایسی ہوتی ہیں جو منطقی طور پر حل نہیں کی جاسکتیں۔ کچھ مدت تک بہت تکلیف دہ کشاکش

رہی، پھر دونوں کی رضامندی سے طلاق ہوگئی۔

اس کے سال بھر بعد میں نے دوسری شادی کی۔ ان سے پہلے سے کچھ تعلق خاطر تھا جو بعد میں رشتے کی صورت اختیار کرگیا۔ وہ میرے ادبی، غیرادبی ہرکام میں شریک رہیں۔ ادبی کام کو میں ایثار سمجھتا ہوں بغیر Commitment کے آپ ادبی کام نہیں کرسکتے۔ اس کے لیے سب کو ایثار کرنا پڑتا ہے، گھر والوں کو بھی۔ دوسری شادی سے بھی ایک بیٹا ہے اس کا نام ترون ہے۔ وہ بھی ڈاکٹر ہے۔ دونوں بھائیوں میں بہت محبت ہے۔ بہرحال یہ الگ داستان ہے۔ دوسری شادی کا یہ فائدہ ہوا کہ خاندانی اور سماجی ذمہ داریوں سے فراغت مل گئی۔ اگر میں پڑھنے لکھنے کے کام میں Involve ہوں تو ہفتوں اپنے آپ سے بھی غائب ہوجاتا ہوں۔ مجھے ایک ایسے ساتھی کی ہمیشہ سے ضرورت رہی ہے جو مجھے Mundane ذمہ داریوں سے آزاد کردے۔

سہیل: والد کی حیثیت سے آپ کا تجربہ کیسا رہا۔ پاکستان، ہندوستان میں بچوں کی نگہداشت اکثر اوقات ماں کرتی ہے اور باپ کی Involvement بچوں کے ساتھ بہت کم ہوتی ہے۔ وہ اسے صرف ذمہ داری سمجھتے ہیں لیکن بعض باپ اپنے بچوں کی تربیت میں Actively Involve ہوتے ہیں۔ ان کے ساتھ بہت سا وقت گزارتے ہیں۔ بچوں کو صرف Responsibility ہی نہیں سمجھتے Enjoy بھی کرتے ہیں۔ آپ کا تجربہ کیسا رہا؟

نارنگ: بچہ جب بولنا شروع کرتا ہے تو میرے لیے اس میں بہت ہی دلچسپی کا سامان ہوتا ہے۔ غوں غاں سے آوازیں کس طرح پیدا ہوتی ہیں، ان آوازوں میں سے کچھ آوازیں آگے چل کر کیسے صاف ہوتی ہیں اور ان آوازوں سے بچہ کس طرح چیزوں کی پہچان کرتا ہے۔ جب ارون چھوٹا تھا تو میں نے بچے کی زبان بولنے کی ان منزلوں کو — آپ کو یہ سن کر تعجب ہوگا یا سمجھیں تضیع اوقات ہے — ٹیپ کیا اور آج تک Preserve کر رکھا ہے۔ بچے کی نشوونما میں، بچہ ہاتھ پیر کیسے چلاتا ہے، کھڑا کس طرح ہوتا ہے، چلتا کس طرح ہے، ان تمام باتوں سے ہمیشہ سے بہت دلچسپی رہی ہے۔ جب ارون تھوڑا تھوڑا چلنے لگا تو میں

اسے Pram میں بٹھا کر گھر کے پاس پارک میں لے جاتا، صبح کو موقع نہ ملتا تو شام کو لے جاتا تاکہ پیڑ، پودوں، پھولوں، پرندوں کو دیکھ سکے۔ سبزے کو دیکھ کر اور پیڑوں کو دیکھ کر بہت خوشی ہوتی ہے۔ پرندوں کی آوازیں سن کر خوشی ہوتی ہے۔ جی چاہتا ہے کہ پیڑ پودوں سے باتیں کی جائیں۔ میرے خیال میں ان باتوں سے بچوں میں ایک Sense of Harmony، یگانگت اور چاہت پیدا ہوتی ہے۔

ترون کے ساتھ میں نے ایک اور تجربہ کیا، مجتبیٰ حسین نے جو خاکہ لکھا ہے اس میں ترون کا خاص ذکر ہے کہ وہ مقالے جن سے بڑے بڑے لوگ اُکتا جاتے تھے ان کو ترون گھنٹوں سنتا تھا۔ کوئی ایسی ادبی محفل نہیں تھی جس میں چار سال کی عمر سے لے کر بارہ سال کی عمر تک اس نے شرکت نہ کی ہو۔ اس کے بعد تو سوال پسند ناپسند کا ہوتا ہے۔ وہ ہر جلسے، سمینار اور سمپوزیم میں میرے ساتھ جاتا تھا۔ تقریبات میں بیوی بھی آتی تھیں، ترون بھی آتے تھے۔ ہم سوچتے تھے ان محفلوں سے کچھ سیکھے گا ہی۔ وہ گھنٹوں اُردو کی محفل میں اُردو والوں کو جھیلتا رہا ہے۔ یہ بھی ایک تجربہ تھا۔

جب ترون ساڑھے چار سال کا تھا تو میں نے استاد عبدالوحید خاں سے درخواست کی کہ وہ ترون کو ہارمونیم سکھائیں تاکہ اس میں سُر کا احساس پیدا ہو۔ مجھے موسیقی سے لگاؤ رہا ہے اور میں اسے سکھانا چاہتا تھا۔ جب بھی مجھے وقت ملا میں نے ارون اور ترون دونوں کو اردو بھی پڑھائی۔ دونوں اردو پڑھ سکتے ہیں، لکھ بھی سکتے ہیں۔

ترون نے ہارمونیم سیکھا تو پھر اس نے راگ بھی سیکھا اور غزلیں بھی۔ ترون اب نہ صرف ہارمونیم بجا لیتا ہے بلکہ میر، غالب اور فیض کا کلام بھی گاتا ہے اور بعض کلاسیکی راگ راگنیوں کی بھی سمجھ ہے۔ میں جب جب سفر پر نکلا ہوں تو ارون یا ترون میرے ساتھ ہوتے ہیں۔ لندن، روم، امریکہ، کنیڈا ترون بارہا میرے ساتھ رہا ہے۔ دو سال پیشتر میں اسے اٹلی لے گیا تھا۔ میرے خیال میں سفر سے تعلیم و تربیت ہوتی ہے ذہن کھلتا ہے، دوسری

تہذیبوں اور ثقافتوں کو دیکھنے سے زندگی کا نیا Perspective بنتا ہے۔ اگر لڑکپن میں یہ تجربہ حاصل ہو جائے تو بعد میں بہت کام آتا ہے۔

سہیل : نارنگ صاحب! اب میں آپ سے چند سوال ادبی حوالے سے کروں گا۔ آپ کے سامنے اُردو ادب کا پچاس سال کا سفر ہے۔ آپ جب آج کے اُردو ادب کا، خواہ وہ شاعری ہو، فکشن ہو یا تنقید، اس اُردو ادب سے جو 1935 اور 1945 کی دہائیوں میں تخلیق ہو رہا تھا، مقابلہ کرتے ہیں تو آپ کو بنیادی طور پر کیا فرق محسوس ہوتا ہے؟

نارنگ : میں کچھ شاعری، کچھ فکشن اور کچھ تھیوری کے حوالے سے عرض کروں گا۔ تھیوری کی سطح پر ہم دو بڑی تحریکوں سے گزرے ہیں — ترقی پسند تحریک اور جدیدیت کی تحریک۔ جس زمانے کا آپ ذکر کر رہے ہیں وہ ترقی پسند تحریک کے شباب کا دور تھا اور تقسیم کا عمل وجود میں آنے والا تھا۔ آزادی کے بعد اس تحریک کا زوال شروع ہوا۔ زوال تو دوسری جنگ عظیم کے دوران بھی شروع ہوگیا تھا، مسئلہ یہ تھا کہ ہم برطانوی سامراج کا ساتھ دیں یا نہ دیں، جب روس اور اتحادیوں میں گٹھ جوڑ ہوا تو وہی جنگ، جو سامراجی طاقتوں کی جنگ تھی، دیکھتے ہی دیکھتے Peoples' War میں تبدیل ہوگئی۔ یوں یہ بات بے نقاب ہوگئی کہ ترقی پسند تحریک کی بنیادیں نہ صرف ادبی نہیں تھیں، یہ تحریک ملکی اور قومی بھی نہیں تھی بلکہ ڈور کسی اور کے ہاتھ میں تھی۔ ترجیحات پارٹی لائن سے طے ہو رہی تھیں اور یہ پارٹی لائن کہیں اور کی تھی۔

البتہ ترقی پسند تحریک نے ہمیشہ عوامی تقاضوں کا ساتھ دیا۔ نچلے طبقے کا ساتھ دیا۔ آزادی اور حریت کا ساتھ دیا۔ اس سے نیا جوش وخروش پیدا ہوا آزادی کی لہر پیدا ہوئی۔ مساوات کا نعرہ بلند ہوا۔ طبقاتی تفریق کے خلاف آواز اٹھائی گئی۔ سامراج کے خلاف آواز اٹھائی گئی۔ سرمایہ داری اور انسانی استحصال کے خلاف آواز اٹھائی گئی۔ ان سب چیزوں کی وجہ سے ادب میں وسعت آئی، ذہنی بیداری آئی اور بلاشبہ ادب کو فائدہ پہنچا لیکن ادبی تھیوری کی

بنیادیں کمزور رہیں۔ ادب، جو خبر اور ابلاغ عامہ سے الگ ہے، اس کی وضاحت یا ادبیت کا تعین کبھی نہیں کیا جاسکا، جس کے باعث ادب اور پروپیگنڈے میں برابر خلط مبحث ہوتا رہا۔

مارکسزم جدلیت پر مبنی ایک فلسفہ ہے جو ہر طرح کے تغیر کو انگیز کرسکتا ہے، ہر نئے مسئلے کا جواب اس کے اندر ڈھونڈا جاسکتا ہے لیکن جب فیصلے کوئی اور کررہا ہو، ترجیحات آپ کی اپنی نہ ہوں، ادبی بھی نہ ہوں بلکہ کسی دوسرے ملک کی سیاسی ہوں تو اس سے جو Conflict پیدا ہوا وہ بہت ہی عبرت انگیز تھا۔ چنانچہ ہمارے بیشتر ترقی پسند ادیبوں کا جو حشر ہوا اس کی وجہ یہی تھی۔ ان میں سے جو نعرے بازی کے اثرات . سے بچ سکے، یہ وہ لوگ تھے جنھوں نے ہوش گوش سے کام لیا اور جمالیاتی توازن کو مجروح نہیں ہونے دیا۔ ادب کو نعرے بازی میں تبدیل نہیں ہونے دیا بلکہ ادب کے تخلیقی تقاضوں کو فوقیت دی اور Ideological تقاضوں کو بھی سامنے رکھا اور ان سے عہدہ برآ ہوئے۔ اس کی سب سے اچھی مثال فیض احمد فیض کی شاعری ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ فیض احمد فیض پوری ترقی پسند تحریک کا Redeeming Feature ہیں۔ تحریک کے نمائندوں میں مخدوم محی الدین، جاں نثار اختر، علی سردار جعفری، کیفی اعظمی، مجروح سلطان پوری، احمد فراز بھی شامل ہیں۔ ان کے بنیادی موضوعات بڑی حد تک ایک جیسے ہیں۔ مثلاً عوام سے ہمدردی، آزادی اور حریت، حب الوطنی، مغرب کے استحصال کے خلاف آواز اٹھانا، لیکن کیا وجہ ہے کہ جو اہمیت فیض کی شاعری کو حاصل ہے وہ مجاز یا جذبی یا جاں نثار اختر کی شاعری کو حاصل نہیں، کیوں؟ اس کا جواب آپ کو ادبی جمالیات میں تلاش کرنا ہوگا۔ ورنہ Ideology تو سب کی ایک ہے، Ideology جب ادب میں آتی ہے تو وہ تخلیق کا حصہ بن کر آتی ہے۔ نظم ہو یا غزل شاعری کا پہلا کام یہ ہے کہ وہ پہلے اپنے آپ کو تخلیقی طور پر قائم کرے اور بعد میں کسی دوسری چیز کو۔ جو بات فیض کے یہاں ہے وہ دوسروں کے یہاں نہیں ہے، کیوں؟ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ جس کے یہاں شعری یا جمالیاتی قدر جس قدر مضبوط ہوگی اسی قدر وہ زیادہ

ترقی پسند بھی ہو سکے گا لیکن جس کے یہاں ادب پروپیگنڈے یا نعرے بازی یا میکانکی اشتہاریت کا بدل ہوگا، اتنی ہی اس کی ترقی پسندی سطحی ہوگی۔

تھیوری کی سطح پر جدیدیت کا حال بھی پتلا ہے۔ ہمارے یہاں **جدیدیت** ترقی پسندی کی ضد میں ابھری۔ افسوس کی بات یہ ہے کہ دنیا میں ایسا کہیں نہیں ہوا۔ اب میں جتنا اس موضوع پر غور کرتا ہوں اتنا زیادہ تعجب ہوتا ہے۔ جدیدیت کا اختلاف پروپیگنڈے، نعرے بازی اور دی ہوئی پارٹی لائن سے تھا۔ مارکسزم کے جوہر سے نہیں تھا، لیکن اُردو میں ترقی پسندی کی ضد میں جدیدیت نے اختلاف کیا ہر قسم کی سیاسی سوچ سے، ہر طرح کی Ideology سے، ہر طرح کی سماجی وابستگی سے، یہ بہت بڑی غلطی تھی۔ یہاں تک کہا گیا کہ ادب سماجی دستاویز ہی نہیں ہوتا۔ اس سے بڑھ کر غیر ذمہ دارانہ بات اور کیا ہو سکتی ہے کہ ادب کا سماجیت اور تاریخیت سے کوئی تعلق نہیں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ جدیدیت کی تحریک نے پارٹی لائن کے ردعمل میں ذہنی آزادی کی فضا تو پیدا کی اور ادبی قدروں پر زور بھی دیا لیکن ادب کو سماجیت اور تاریخیت سے کاٹ کر ادب کے وسیع تقاضوں سے روگردانی بھی کی۔ شاعری اور افسانے کا کچھ نقصان بھی ہوا۔ شاعری میں بعض مثالیں ایسی بھی ہیں کہ شاعری غیر ضروری ابہام اور اشکال کا شکار ہوگئی اور افسانہ گنجلک، ژولیدہ، اپنا منھ چڑانے والی تحریر بن گیا جس کا رشتہ قاری سے کٹ گیا۔ ادب میں بنیادی چیز ابلاغ ہے۔ یہاں ابلاغ ہی سے منھ موڑا گیا۔ یہ کہتے ہوئے میں جدیدیت کی دین سے اس کی خدمات اور خوبیوں سے چشم پوشی نہیں کر رہا، وہ سب اپنی جگہ پر ہے۔ جدیدیت کی ایک روشن مثال اختر الایمان ہیں جو جگہ جگہ اشتراکیت کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ جدیدیت سو فیصد غیر سیاسی نہیں تھی۔ جدیدیت میں بھی وہ شخصیتیں باقی رہ گئیں جنھوں نے ادبی اور جمالیاتی تقاضوں کو بھی پورا کیا اور جدیدیت کے تناظر میں سماجیت اور تاریخیت کو بھی نظرانداز نہیں کیا۔ اختر الایمان کے علاوہ مجید امجد، ناصر کاظمی، منیر نیازی، خلیل الرحمٰن اعظمی، محمد علوی، شہریار، ندا فاضلی اور کئی دوسرے اس کی مثالیں

ہیں۔

فکشن میں اس کی بڑی مثالیں قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، عبداللہ حسین، سریندر پرکاش، محمد منشا یاد، اسد محمد خاں، حسن منظر ہیں۔ یہ لوگ جدیدیت کے دور میں اپنے فن کی بلندیوں تک پہنچے۔ ان کے یہاں آزاد ذہنی فضا ہے جو جدیدیت نے ہموار کی۔ لیکن اعلیٰ لکھنے والوں نے ہمیشہ جدیدیت کی کمزوریوں سے، یعنی سماج یا تاریخیت سے بے تعلقی سے ہمیشہ دامن بچائے رکھا بلکہ ان کے یہاں اساطیر، دیومالا، ثقافت، تہذیب اور تاریخیت بہت گہرے طور پر جلوہ گر ہے۔

اس عہد میں ناول کی روایت جو کمزور تھی اس کی طرف پھر توجہ ہوئی ہے کچھ اچھے ناول لکھے گئے جن میں قرۃ العین حیدر سرفہرست ہیں۔ شوکت صدیقی، ممتاز مفتی، عبداللہ حسین، انتظار حسین، جمیلہ بانو، خدیجہ مستور، بانو قدسیہ، عبدالصمد اور کئی دوسروں نے ناول لکھے ہیں۔ اب تو ہر شخص ناول لکھ رہا ہے لیکن مجموعی طور پر ہمارے یہاں ناول کی بہ نسبت افسانے پر زیادہ توجہ ہے۔

افسانے کی روایت بہت وقیع ہے۔ اس کی وجہ ہماری قدیم روایت بھی ہے۔ مصوری میں جس طرح Miniature کو مرکزیت حاصل ہے اسی طرح شاعری میں غزل کو مرکزیت حاصل ہے۔ کوئی صنف اپنے پیمانے سے چھوٹی بڑی نہیں ہوتی۔ جاپان میں شاعری کی جان ہائیکو ہی ہے اور جاپانی ثقافت کی پہچان ہے۔ ہر صنف کی بڑائی اور معنویت اس کی ثقافت کے حوالے سے ہی ہوتی ہے۔ بے شک غزل کا شعر آپ مغرب میں پڑھیں تو لوگ کہیں گے یعنی چہ ?Is this guy crazy یعنی خیر باشد اس کو کیا ہوگیا ہے۔ لیکن یہ سچائی ہے کہ غزل ہماری مرکزی صنف ہے۔ فراق نے کہا تھا غزل اردو کے ہاتھ میں زندگی کی لکیر ہے۔ بڑے سے بڑا خیال غزل میں سما جاتا ہے۔ برصغیر کے بہترین ذہنوں نے جمالیاتی سطح پر اپنا اظہار غزل میں کیا ہے چونکہ غزل مرکزی صنف ہے جو Art of condensation کا اعجاز ہے، اس کا گہرا تعلق

مشرقی ذہن سے ہے۔ یہی بات افسانے کی ہے۔ اس کا سیدھا تعلق صدیوں کی کتھا کہانی کی روایت سے ہے۔ کہانی کا لفظ بھی کتھا سے نکلا ہے۔ اسلامی روایت میں حکایت ہے۔ دونوں روایتوں کے کلاسیکی اور لوک ادب میں چھوٹی چھوٹی کہانیاں، قصے اور حکایتیں شامل ہیں، جن کا سرا موجودہ زمانے کے افسانے سے آملتا ہے۔ افسانہ فکشن میں بلاشبہ ہماری مرکزی صنف ہے۔

ایک زمانے میں اُردو میں تھیٹر بھی تھا لیکن تھیٹر آہستہ آہستہ پس پشت چلا گیا اس کی معاشرتی وجوہات بھی معلوم ہیں۔

غرض یہ کہ پریم چند کے زمانے سے اُردو کہانی کو توجہ ملی۔ اسے افسانہ، مختصر افسانہ، افسانچہ کہا گیا۔ پریم چند کا زمانہ بیسویں صدی کے آغاز کا زمانہ ہے اس کے بعد منٹو، بیدی اور کرشن چندر کی مثلث معرضِ وجود میں آئی جس سے اردو افسانے کا سنہرا دور شروع ہوا جس میں عصمت چغتائی، ممتاز مفتی، احمد ندیم قاسمی، بلونت سنگھ بھی اہمیت رکھتے ہیں۔ اس طرح پچاس برس میں اُردو افسانہ شباب تک پہنچ چکا تھا۔ آج قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین پر اُردو فخر کرسکتی ہے۔

آپ کو یہ سن کر خوشی ہوگی کہ Harper Collins نے جنوب ایشیائی ادب کے لیے ایک نیا ایوارڈ شروع کیا ہے اور Penguin کے ساتھ مل کر انگریزی میں ایک ادبی رسالہ ''یاترا'' کے نام سے نکالا ہے جس میں ہندوستان، پاکستان، سری لنکا، بنگلہ دیش، نیپال اور جنوب ایشیائی ممالک کے ادب کا انتخاب شامل ہوگا۔ اس کا پہلا ایوارڈ انتظار حسین کو دیا گیا ہے جو اکیاون ہزار روپے کا ہے۔ اردو فکشن کی فتوحات سے خوش ہونا چاہیے۔ اب اکیسویں صدی کی چاپ صاف سنائی دے رہی ہے۔ میرا خیال ہے کہ آنے والی صدی اُردو میں فکشن کی صدی ہوگی!

جہاں تک اردو شاعری کا تعلق ہے فیض اور فراق اور جوش کے بعد اب کون ہے۔ اختر الایمان البتہ موجود ہیں۔ میرا جی، ن.م. راشد، مجید امجد، ناصر کاظمی، عزیز حامد مدنی، سب گزر گئے۔ اردو شاعری کا ایک دور ختم ہوگیا۔

ویسے امکانات سے کبھی انکار نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن کوئی ایسی بات نظر نہیں آتی۔ یوں دیکھیں تو کون سوچ سکتا تھا کہ اقبال جیسی جید ہستی جس نے ایک بار پھر اردو شاعری کو میر اور غالب کی عظیم ترین شعری سطح پر لا کھڑا کیا تھا، ان کے انتقال کے چند برس کے اندر ہی شعری افق پر ایک ایسی شخصیت ابھرے گی جو اپنی زندگی میں ہی Legend بن جائے گی یعنی فیض احمد فیض۔ کہاں اقبال جن کی شاعری کا سارا Inspiration اور Focus مذہبی ہے اور کہاں فیض جس کا سارا رویہ غیر مذہبی ہے یعنی سیکولر اور سوشلسٹ۔ دونوں کے موضوعاتی دائروں میں آسمان زمین کا فرق ہے۔ فیض اقبال کے درجے کے شاعر ہرگز نہیں ہیں لیکن اس میں کلام نہیں کہ فیض کے توسط سے دنیا کے بڑے سے بڑے فورم میں اردو شاعری کی آواز پہچانی گئی اور فیض کی انقلابی اور غنائی شاعری اس عہد میں دنیا کی کسی بھی زبان میں کی گئی اس نوع کی شاعری کے مقابلے میں رکھی جا سکتی ہے۔ یہ اعزاز کوئی معمولی اعزاز نہیں ہے۔ میں یہ بات اس لیے کہہ رہا ہوں کہ ضروری نہیں کہ مقبولیت اہمیت کا بدل ہو۔ مقبول تو داغ بھی بہت تھے، جو مقبولیت Media کی راہ سے یا موسیقی کی راہ سے حاصل ہوتی ہے لازمی نہیں کہ وہ شعری اہمیت کا بدل ہو، لیکن فیض کی شاعری میں جو جمالیاتی اور شعری کشش ہے اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

سوال پیدا ہوتا ہے کہ اس کے بعد کیا؟ میں یہ تو نہیں کہوں گا کہ منظرنامہ خالی ہے۔ بہت سی شخصیتیں ہیں جن میں بعض آوازیں دلچسپ بھی ہیں۔ یہ سب اپنا اپنا رنگ رکھتی ہیں لیکن ان میں کوئی شخصیت فراق گورکھپوری یا فیض احمد فیض جیسی قدآور شخصیت نہیں۔ اختر الایمان اپنا بہترین سرمایہ دے چکے ہیں۔ آئندہ کے بارے میں اگرچہ کہنا مشکل ہے لیکن میرا خیال ہے کہ کئی دہائیوں تک شاعری کی سطح پر کسی بڑی آواز کے ابھرنے کا امکان نظر نہیں آتا۔ البتہ فکشن میں امکانات زیادہ ہیں۔ کئی نئے نام زیادہ سرگرم ہیں۔ بعض ادبی مراکز ایسے بھی ہیں جن میں فکشن لکھنے والوں کی تعداد شاعری لکھنے والوں کی تعداد سے زیادہ ہے۔ اردو میں اب بھی مشاعروں کی بدولت ہر دوسرا تیسرا

آدمی شعر گوئی کرتا ہے لیکن کون کتنا سنجیدہ ہے یہ علاحدہ مسئلہ ہے۔ بیدی نے ایک دفعہ کہا تھا کہ افسانہ بھی شعر ہے لیکن بحرِ طویل میں لکھا ہوا۔ طویل بحر آدمی کا امتحان لے لیتی ہے اس کے لیے Sustained Effort چاہیے۔ امکان تو یہی ہے کہ آنے والی صدی فکشن کی صدی ہوگی۔ آج کل ریڈیو، ٹی وی، ویڈیو سٹیلائٹ خاص کر ٹی وی. ڈرامہ کا جو اثر ہے وہ آپ دیکھ ہی رہے ہیں۔ ٹی وی. ڈرامہ بھی بنیادی طور پر ناول یا کہانی ہی کی ایک شکل ہے۔ ناول یا طویل کہانی کی بنیاد پر سکرین پلے مرتب ہوتا ہے۔ نئے تقاضوں کے باعث زیادہ توجہ فکشن کی طرف ہوگی، لیکن احتیاطاً یہ بھی کہتا چلوں کہ مشاعرے کا ادارہ بھی ثقافتی طور پر چونکہ اہم ہے شاعری بھی برابر چلن میں رہے گی لیکن افسوس ہے کہ مشاعروں میں جو شاعری سامنے آتی ہے اکثر و بیشتر وہ اچھی شاعری نہیں ہوتی۔ اگر فیض و فراق مشاعرہ پڑھتے تھے تو اس لیے کہ مشاعرے کو فیض و فراق کی ضرورت ہوتی تھی نہ کہ فیض و فراق کی شاعری مشاعرے کی محتاج تھی۔

سہیل : نارنگ صاحب! آپ کے خیال میں وہ اردو ادب جو ہندوستان میں تخلیق ہو رہا ہے اپنی زبان یا تخلیقی جوہر کے حوالے سے اس اردو ادب سے کس طرح مختلف ہے جو پاکستان یا مغرب میں لکھا جارہا ہے۔

نارنگ : جہاں تک مقامی موضوعات اور مقامی رنگ کا تعلق ہے تو مقامی معاشرتی رنگ الگ الگ ہوگا۔ لیکن جہاں تک ادبی رجحانات کا تعلق ہے کوئی بڑا فرق نہیں ہے۔ ادبی تقاضے اور لسانی تشکیل ایک سی ہے۔ اچھا شعر خواہ ہندوستان میں لکھا جائے خواہ پاکستان میں یا کنیڈا میں یا لندن میں اس کی اچھائی بُرائی کی میزان ایک ہے۔ اگر اس سے شعریات کے بنیادی تقاضے پورے ہوتے ہیں تو وہ اچھا شعر یا اچھا ادب ہے اور اگر وہ ادبی معیار پر پورا نہیں اترتا تو وہ سکہ کاسد ہے۔

اگر شعر میں حسن ہے، لطافت ہے، تاثیر ہے، کیفیت ہے، انوکھاپن ہے، اجنبیت ہے، تازگی ہے، دل کو چھو لینے والا 'کچھ' ہے، شعور کی کوئی نئی سطح ہے،

نیا تجربہ ہے، جذبے کی نئی لہر ہے، بصیرت کا نیا دریچہ ہے، تو شعر چاہے کسی نے کہا ہو، کہیں کہا ہو، زمین و زماں کی قید نہیں وہ اچھا شعر ہی کہا جائے گا۔ اسی طرح Story Telling کے بنیادی تقاضے ہیں۔ Narrative کا Structure ہے، Fictional Discourse ہے، پلاٹ ہے، کہانی ہے، واقعیت ہے، کردار نگاری ہے، منظر کاری ہے یعنی ہر وہ چیز جو بیانیہ کو بناتی ہے اگر بیانیہ کے تقاضے پورے کیے گئے ہیں تو کہانی خواہ کہیں لکھی جائے لامحالہ ادب میں جگہ پائے گی۔ حقانیت بیانیہ میں آہی جاتی ہے۔ ہندوستان کا لکھنے والا بہار میں کوئلے کی کانوں میں کام کرنے والے لوگوں کے بارے میں لکھ سکتا ہے جبکہ محمد منشا یاد راولپنڈی میں چرواہوں یا قصباتی زندگی یا پوٹھوار کے لوگوں کی زندگی کے بارے میں لکھ سکتے ہیں، یا کنیڈا کا ادیب تارکینِ وطن کے مسائل کے بارے میں لکھ سکتا ہے جن پر اردو کے سواد اعظم سے باہر ہی لکھا جائے گا۔ غرضیکہ مقامی رنگ کی سطح پر فرق ہوسکتا ہے۔ یہ رنگ الگ الگ ہوگا۔ لیکن شعریات ایک ہے۔ Final Judgement اس پر مبنی ہے کہ تحریر ادبی تخلیقی میزان پر پوری اترتی ہے یا نہیں۔

آپ کے سوال میں ایک اشارہ زبان کی طرف بھی تھا۔ اردو بہت پھیلی ہوئی زبان ہے۔ ایک زمانہ وہ تھا کہ میر نے کہا تھا کہ میری شاعری کو سمجھنے کے لیے جامع مسجد دہلی کی سیڑھیاں شرط ہیں۔ یہ طلسم اب جاتا رہا ہے۔ زبان کی معنویت اب وہ نہیں رہی۔ لیکن یہ بھی نہیں بھولنا چاہیے کہ معیار بھی ایک چیز ہے۔ انگریزی کو دیکھیں امریکی انگریزی، برطانوی انگریزی سے مختلف ہے۔ آسٹریلیائی انگریزی ان دونوں سے مختلف ہے۔ ہندوستانی انگریزی جو بہت ہی Looked Down چیز تھی اب Post-colonial Literature کے ذریعہ ابھر آئی ہے۔ اس نے عالمی سطح کے ادیب پیدا کیے ہیں۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ روزمرہ اگرچہ ملکی اور مقامی ہوتا ہے مگر زبان کے معیار کی نہج آفاقی ہوتی ہے۔ آج بھی دنیا میں ترجیح British Received Pronunciation کو دی جاتی ہے اور بنیادی معیاری انگریزی جزوی اختلافات کے باوجود ایک

Norm رکھتی ہے۔ اسی طرح پاکستان اور ہندوستان کی اردو کا مقامی مزاج الگ ہوسکتا ہے، یا باہر کی اردو کا مزاج ان ثقافتوں کو Project کرے گا جن سے مقامی ثقافتیں دوچار ہیں۔ مثلاً اگر خالد سہیل کا پس منظر پشاور کا ہے تو وہ اپنے پس منظر سے اردو کی جو لسانی رنگت اپنے بچپن اور لڑکپن سے لے کر آئے ہیں وہ ان کی تحریر میں ضرور آئے گی۔ یہ فطری ہے اور اس پر کسی کو معترض ہونا بھی نہیں چاہیے۔ زبان کے رنگ جتنے زیادہ ہوں گے، جتنے زیادہ اس کے آہنگ اور اسالیب ہوں گے، جتنی اس کی لسانی کیفیتیں زیادہ ہوں گی اتنی زیادہ وہ زبان دولت مند ہوگی۔ زبان میں تلفظ روزمرہ اور استعمال عام کے فرق سے گھبرانا نہیں چاہیے۔ واضح رہے کہ ان باتوں سے زبان کی طاقت میں اضافہ ہوتا ہے البتہ ہر لکھنے والے کو یہ کوشش کرنا پڑتی ہے کہ زبان کا جو Abstract نظام ہے جس کی وجہ سے وہ عمل آرا ہوتی ہے (اور یہ نظام ہر زبان کا ہوتا ہے جس کی ایک مجرد بنیاد ہوتی ہے جس پر تمام مزاجوں کو اپنے آپ کو ڈھالنا پڑتا ہے) ہر لکھنے والے کے لیے اس اسانی Ideal تک پہنچنا ضروری ہے۔ اس Ideal اور Perfection تک پہنچنے کی کوشش ادبی تخلیقی عمل کا حصہ ہے لیکن اس کی بلندیوں تک کوئی میر یا غالب یا اقبال ہی پہنچ سکتا ہے۔ اقبال اردو کے اہلِ زبان نہیں تھے شاید اپنے نام کا تلفظ بھی صحیح نہیں کرتے تھے، حقہ بھی ک کشش سے طلب کرتے تھے لیکن انھوں نے جو شاعری کی ہے اس میں زبان کی بلند ترین شان نظر آتی ہے جو اردو کا اعلیٰ ترین معیار بھی ہے گویا ادیب اپنے رنگ و آہنگ کے ساتھ لکھنے کا مجاز ہے لیکن کوشش یہی ہونا چاہیے کہ تخلیقات زبان کے بنیادی معیار پر بھی پوری اتریں۔

سہیل: آپ نے آج گفتگو کے دوران کئی دفعہ ادبی معیار اور جمالیاتی معیار اور لسانی معیار کا ذکر کیا ہے۔ یہ معیار کیا Relative ہیں یا Absolute اور ان پر مختلف مکاتب فکر کا کہاں تک Consensus ہے؟

نارنگ: سارے معیار Relative یعنی اضافی ہوتے ہیں، کوئی بھی معیار متعینہ یعنی Fixed یا مطلق یعنی Absolute نہیں ہے بلکہ مارکسزم کے نقطۂ نظر سے تو جتنے

بھی سابقہ جمالیاتی معیار ہیں وہ سب بورژوا ہیں اور اس طبقے نے بنائے ہیں جسے فراغت تھی اور جس کے پاس سرپرستی کے وسائل تھے، جو تخلیقی اذہان کو خرید سکتا تھا اور انھیں اپنی راہ پر چلا سکتا تھا۔ سارے جمالیاتی معیار خواہ وہ شاعری کے ہوں یا آرٹ کے، زیادہ تر مقتدر طبقے نے پیدا کیے ہیں جسے اشرافیہ کہتے ہیں۔ اردو میں فصحا کا تصور ہے۔ بیل گاڑی جوتنے والے کا شمار کبھی فصحا میں نہیں کیا گیا۔ نئے معیار اگر مسلمہ ہو بھی جائیں تو بھی بدلتے رہیں گے کیونکہ طبقات میں کش مکش تو رہے گی۔ سارے انسان ایک سطح پر تو آنہیں سکتے۔ آپ نفسیات کے ماہر ہیں مجھ سے بہتر جانتے ہیں کہ مادی طور پر اگر پوری انسانیت ایک سطح پر آ بھی جائے یعنی معاشی مساوات ہو جائے جو خوش کن خیال ہے تب بھی ذہنی طور پر ایک سطح پر نہیں آ سکتی۔ جو طبقہ زیادہ فعال ہوگا وہ معیار قائم کرے گا اور معیار چونکہ آئیڈیالوجی کی رو سے ہیں اس لیے مطلق نہیں اضافی ہیں۔

معیاروں کے Consensus کے بارے میں آپ نے پوچھا ہے تو Consensus بھی آئیڈیالوجیکل ہے اور اس کو اشرافیہ یا فنون کی سرپرستی کرنے والے طے کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر مشاعرے میں فیض کو سنتے ہوئے ایک مزدور یا کسان یا مل ورکر یہ طے نہیں کرتا کہ فیض کی نظم ''آج بازار میں پا بجولاں چلو'' کی معنویت کیا ہے۔ وہ نظم پر اسی لیے سر دُھنے گا یا مسرّت کا اظہار کرے گا کیونکہ دوسرے کرتے ہیں اور یہ دوسرے اشرافیہ ہیں۔ مقتدر طبقہ وہ ہے جس کے پاس اثر ڈالنے کی طاقت ہے خواہ مالی وسائل سے یا سیاسی لیڈرشپ سے، اقتدار اقتدار ہے — یوں Consensus پیدا ہوتا ہے لیکن ہر Consensus دراصل آئیڈیالوجیکل ہے اس لیے اضافی ہے مطلق نہیں۔ مطلق معیاروں کا زمانہ 'موجودگی کی مابعدالطبیعیات' کے رد ہونے کے ساتھ ساتھ گزر گیا۔

تیسری بات یہ ہے کہ ادھر یہ سوال بھی اٹھایا گیا ہے کہ ہر چیز Discourse سے پیدا ہوتی ہے۔ ادب جو کچھ بھی ہے مدلل بیان یعنی ڈسکورس کے حوالے

سے ہے۔ آپ جو کچھ سوچتے ہیں، جو ادراک کرتے ہیں اور جس کا اظہار کرتے ہیں وہ سب زبان کے ذریعے ہے کیونکہ انسان کی Perception اور Cognition صرف اسی قدر ہے جس قدر کہ زبان انسان کو اس کی اجازت دیتی ہے اور زبان ثقافت کے اندر ہے۔ مثال کے طور پر فرانسیسی میں Grey رنگ کے لیے تین نام ہیں جبکہ انگریزی میں صرف ایک نام ہے اس کا یہ مطلب نہیں کہ Grey کے وہ شیڈ انگریزی کلچر میں نہیں ہیں۔ حقیقت میں تو ان کا وجود ہے لیکن انگریزی زبان میں ان کو الگ الگ تسلیم نہیں کیا گیا اس لیے وہ الگ معلوم نہیں ہوتے یا آنکھ ان کی الگ پہچان نہیں کرسکتی۔ اسی طرح Kinship کو لیجیے۔ ہمارے یہاں جو رشتہ داریاں ہیں ان میں بھانجے، بھتیجے، چچا چچی، تایا تائی، ماموں ممانی، خالہ خالو وغیرہ سب کے لیے الگ الگ لفظ ہیں۔ انگریزی میں ان کے لیے صرف Nephew، Cousin، Niece، Aunt اور Uncle کے الفاظ ہیں، اس کا یہ مطلب نہیں کہ مغرب میں خالہ یا خالو نہیں ہوتے، ہوتے ہیں لیکن انگریزی زبان کا نظام ان کو الگ سے Distingursh نہیں کرتا، الگ سے Markout نہیں کرتا۔ حقیقت تو ایک تسلسل Continuam ہے ہم صرف اس چیز کو Objectify کرسکتے ہیں جس کو ہم لسانی ڈسکورس سے پہچان سکیں چنانچہ بنیادی سوال یہ ہے کہ صدیوں سے ہم جس چیز کو Literature کہتے چلے آئے ہیں کیا لٹریچر صرف وہی ہے؟

دریدا نے جہاں معمولہ معنی کو پلٹ دیا ہے وہاں اس نے ادب اور فلسفے کی سرحدوں کو بھی دھندلا دیا ہے۔

> He has treated philosophy as literature and literature as philosophy.

تاریخ کے بارے میں بھی یہ سوال ابھرتا ہے کہ تاریخ بیانیہ ہے اور بیانیہ تاریخ ہے۔ ایک ادب وہ ہے جو انسان کو بیدار کرنے کے لیے بطور Political Discourse لکھا جاتا ہے اور ایک ادب ذہنی تفریح کے لیے لکھا جاتا ہے۔ دبستان لکھنؤ کی بہت سی تحریریں اسی زمرے میں آئیں گی۔ لیکن کیا وجہ ہے کہ

بعض لوگ اسی ادب کو ادب کہتے ہیں جو خالص ذہنی تفریح کے لیے لکھا گیا ہو اور اس ادب کو ادب نہیں کہتے بلکہ نعرے بازی کے خانے میں ڈال دیتے ہیں جو عوام کی بیداری کے لیے لکھا گیا ہو یا جس میں پیغام کو فوقیت حاصل ہو۔ ادب کے پیمانوں کے بارے میں یہ گفتگو برابر جاری ہے۔

اب بنیادی سوال موضوعِ انسانی یا شعور ذات Human Consciousness کا بھی ہے انسانی کلچر جو Humanism سے جڑا ہوا ہے یہ دو تین صدیوں سے زیادہ پُرانا نہیں ہے۔ انسان جس کی تعمیر میں لاکھوں صدیاں بیت گئیں، اس میں شعور ذات کی دو تین صدیاں معمولی زمانہ ہیں۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا Consciousness جس سے جمالیات کی اقدار ابھرتی ہیں، خود ایک Myth ہے۔ ڈیکارٹ کا مشہور قول ہے:

I think therefore I am

لاکاں کہتا ہے:

I am where I do not think, therefore I think where I am not

وہ یہ بھی کہتا ہے کہ جیسے ہی بچہ زبان کے Symbolic Order میں شریک ہوتا ہے تو اس کی ''میں'' اور آئینے میں دکھائی دینے والے ''میں'' میں Split پیدا ہوجاتی ہے، یعنی ''شعورِ انسانی'' حقیقت میں کوئی وجدانی وجود نہیں۔ عکسی منزل Mirror Stage میں بچہ جب اپنا عکس دیکھتا ہے جو دیکھنے والے سے الگ ہے تو جو ''میں'' یعنی عکس دکھائی دیتا ہے لازماً اس کا بٹوارہ اس ''میں'' سے ہوجاتا ہے جو دیکھتا ہے۔ زبان کے نظام میں داخل ہونے کے بعد پہلے بٹوارے میں ایک اور بٹوارہ ہوتا ہے یعنی ''بیان کا مَیں'' اس ''میں'' سے الگ ہوجاتا ہے جو بیان کرنے والا مَیں ہے، یعنی جو بولنے کے عمل Speech Act کا ''میں'' ہے۔ یوں شعوری ''میں'' متکلم ''میں'' اور بیان کے ''میں'' میں تقسیم رونما ہوجاتی ہے۔ اس تقسیم میں ''میں'' اور ''میں'' کے بیچ جو جگہ خالی ہے لاشعور اس میں واقع ہوتا ہے۔ گویا زبان کے علامتی نظام میں داخل ہوتے ہی

جیسے ہی شعور کارگر ہونے لگتا ہے لاشعور بھی کارگر ہوجاتا ہے اور اس علامتی نظام کو درہم برہم کرنے کے لیے مستقلاً برسرِ پیکار رہتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں انسانی ''میں'' فقط ''میں'' یعنی شعور نہیں ہے۔

لاکاں کی بات کو دریدا نے آگے بڑھایا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ معنی ایک جگہ پر قائم نہیں رہ سکتے کیونکہ معنی بھی شعور اور لاشعور کے درمیان ہیں۔ شعور جتنا اظہار سے کام لیتا ہے اتنا ہی عدم اظہار سے بھی کام لیتا ہے۔ اساتذہ کا کلام پڑھتے ہوئے آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ بڑے شعرا لفظوں سے جو کہتے ہیں وہ تو کہتے ہی ہیں لیکن جو وہ نہیں کہتے یعنی لفظوں کے درمیان جو خاموشیاں ہوتی ہیں جو وقفہ ہوتا ہے اس سے بھی کچھ کہتے ہیں۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ انسانی شعور (Human Consciousness) لسانی ڈسکورس کی ساخت کی تشکیل محض یعنی Construct سے زیادہ نہیں۔ چنانچہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر یہ تشکیل محض ہے تو اس کی بنیاد یعنی اصل حقیقت کیا ہے؟

THIS WAY AESTHETICS IS AN EFFECT OF THE CONSCIOUSNESS AND SINCE CONSCIOUSNESS IS A CONSTRUCT, AESTHETICS IN ITS FINAL ANALYSIS IS ALSO A CONSTRUCT

سہیل: نارنگ صاحب! بہت خوب۔ اب ایک بات اور۔ دنیا بھر کے انسانوں کے حواس خمسہ تو ایک جیسے ہیں اور ان کی جسمانی اور دماغی خصوصیات بھی ایک طرح کی ہیں جن کی وجہ سے پوری انسانیت میں چند خصوصیات مشترک ہیں لیکن معاشرتی عوامل انھیں مختلف رنگوں میں ڈھالتے ہیں۔ وہ بچہ جو ایسے پختونی ماحول میں پلا بڑھا جہاں صرف پشتو بولی جاتی ہو، اس بچے سے جو یورپ کے ایسے ماحول میں پلا بڑھا جہاں چار زبانیں بولی جاتی ہوں، دنیا کو مختلف انداز سے دیکھتا ہے، آپ کے خیال میں Human Unity اور Human Diversity کے پہلو کہاں بغل گیر ہوتے ہیں؟

نارنگ: حواسِ خمسہ تو بے شک ایک سے ہیں لیکن لسانی ڈسکورس تو ہر کلچر کا الگ

ہے، انسانی برادری کا تشخص حواس سے نہیں بلکہ کلچر کی الگ الگ شناخت سے ہے۔ پختون بچہ محض اتنا سوچ یا سمجھ سکتا ہے جتنا اس کے کلچر کا دائرہ ہے اور یورپی بچے کا ادراک اگر کثیر ثقافتی ہے تو اس میں لامحالہ فہم و ادراک کی وسعت زیادہ ہوگی لیکن یہ منحصر ہوگا ذہنی قوت پر بھی۔ یہ عمل پیچیدہ ہے۔ زبانیں اور کلچر الگ الگ ہیں اس لیے انسانی وحدت سے انسانی کثرت زیادہ فعال اور کارگر ہے۔ فلسفے اور ثقافت میں وحدت کا تصور ناکام ہو چکا ہے۔ وحدت آمریت کا دوسرا نام بھی ہے، یاد رہے۔

DIVERSITY IS MUCH MORE REAL, MUCH MORE SIGNIFICANT AND MUCH MORE VIBRANT THAN UNITY

وحدت ایک تصوراتی چیز ہے جبکہ Ethnic Linguistic اور Cultural Differences حقائق ہیں جو Diversity کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ انسان نے برسوں کے تہذیبی ارتقا سے اگر کوئی سبق سیکھا ہے تو وہ یہ ہے کہ Diversity اور Plurality کو مصنوعی طور پر ختم کر کے وحدت میں ڈھالنے کی کوشش کلیت پسندی ہے۔

انسان کے بارے میں آپ کے سوال کے اصلاً دو حصے ہیں۔ Biological اور Cultural۔ حیاتیاتی طور پر انسان کی اوسط عمر کرۂ ارض پر بڑھ رہی ہے ادھر انسان کی جسامت اور لمبائی بھی بڑھ رہی ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا انسان کی Cognition بھی بڑھ رہی ہے یا نہیں؟

Culturally دنیا کو ایک کرنے کی جتنی بھی کوششیں کی گئی ہیں ان کو ناکامی کا سامنا کرنا پڑا ہے۔ Cultural Kinship جو بھی ہے وہ Ethnic Roots سے جڑی ہوئی ہے یہ لاشعوری ہے اور ہر وہ چیز جو لاشعوری جڑیں رکھتی ہو اس کو کوئی کلیت پسندانہ منطق یا شعوری کوشش ختم نہیں کر سکتی، لاشعور بار بار چھاپہ مارتا ہے۔

پس ساختیاتی مفکرین کا خیال ہے کہ انسانی Diversity انسانی Unity کی

نسبت زیادہ حقیقی ہے۔ سوال یہ ہے کہ ایسی کیا صورت ہے کہ یہ Diversity
Conflict کا ذریعہ بنے۔ مسئلہ یہ ہے کہ اب تک جتنی تجویزیں سامنے آئی ہیں
ان میں سے کوئی بھی کارگر ثابت نہیں ہوئی۔ سارے فلسفے خواہ کمیونزم ہو یا
Existentialism ناکام ہو چکے ہیں۔ اس سے اقدار کی دنیا میں Crisis پیدا
ہو رہا ہے گویا Linguistic Discourse ہی واحد قدر ہے جس سے باقی سب
قدریں قائم ہوتی ہیں۔ اس وقت البتہ Enlightenment کی راہ تو کشادہ
مارکسزم کے پاس ہے سکہ بند مارکسزم کے پاس نہیں یعنی جسے دریدا Open
Marxism کہتا ہے یعنی آزاد یا غیر مشروط مارکسزم جس میں ابھی سوچ کی کرن
باقی ہے یا ان مشرقی فلسفوں میں جو روحانی سرچشموں سے جڑے ہوئے ہیں۔
ان کے علاوہ سارے مغربی فلسفے ناکام ثابت ہو چکے ہیں۔

سہیل : جب ہم Objective Truth کے متلاشیوں کی بات کرتے ہیں تو ہمیں دو
طرح کے گروہ ملتے ہیں۔ ایک گروہ زندگی کو Microscope کے حوالے سے
دیکھتا ہے اور فرد کی گہرائیوں پر توجہ مرکوز کرتا ہے، چاہے اس میں
Psychologists شامل ہوں یا Biologists اور دوسرا گروہ زندگی کو Telescope
کے حوالے سے دیکھتا ہے اور معاشرتی حقیقتوں پر توجہ مرکوز کرتا ہے، چاہے اس
میں Historians شامل ہوں یا Sociologists۔ آپ کے خیال میں کیا ان
دونوں گروہوں کا آپس میں ملاپ ہوسکتا ہے اور کیا ان دونوں گروہوں کے
نمائندے آپس میں ایک Meaningful Dialogue کر سکتے ہیں؟

نارنگ : اول یہ کہ Objective Truth تو کوئی ہے نہیں۔ سچائی یا حقیقت جو بھی ہو وہ
اضافی ہے یا کسی نہ کسی حوالے سے ہے مثلاً سائنس میں بھی جو بات آج سچ
ہے وہ کل غلط ثابت ہوتی ہے یعنی جو بھی نئی بات سامنے آتی ہے وہ پرانی کو
مسترد کر دیتی ہے جو آج تک سچائی تھی۔ سائنس میں ہر نیا قدم کسی نہ کسی
Point of Reference سے ہوتا ہے جو کچھ نیوٹن نے ثابت کیا تو اس سے پہلے
جو کچھ سچائی تھی وہ غلط ثابت ہوگئی اور ایک نئی سچائی سامنے آ گئی۔ ہمارے عہد
میں جو کچھ آئن اسٹائن نے ثابت کیا تو اس سے پہلے جو کچھ سچ تھا وہ غلط

ثابت ہوگیا اور ایک نئی سچائی سامنے آئی۔ سائنس میں ہر لمحہ کچھ نہ کچھ بدل رہا ہے جس کو ہم Truth کہتے ہیں۔ وہ برابر تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ دوسرے علوم کا بھی یہی حال ہے ایسے ''خورد بینی'' علوم اور ''دور بینی'' علوم اتنے الگ الگ نہیں۔ ان میں مکالمہ جاری ہے۔ گسٹالٹ نفسیات کا کلی تصور اسی سمت میں اگلا قدم تھا۔ درخیم کی عمرانیات میں بھی یہی کوشش ملتی ہے۔ علوم کے مابین مکالمہ مابعد ساختیات میں اعلیٰ ترین سطح پر ملتا ہے لیکن سچ کی گارنٹی کسی کے پاس نہیں۔ معلوم نہیں ادب کو آپ کس زمرے میں رکھیں گے۔ سائنس یا دیگر علوم کے مقابلے میں ہم ادب کی دنیا میں آتے ہیں تو یہ خورد بینی بھی ہے اور دور بینی بھی، یہاں حکمرانی تخیل اور وجدان کی ہے جو Objective Truth کی منزلوں کو پھلانگ جاتا ہے اور Total Truth یعنی کلی سچائی یا تخلیقی استغراق کی اس سطح پر گفتگو کرتا ہے جہاں زمان و مکاں ایک ہو جاتے ہیں اور وقت تحلیل ہو جاتا ہے۔ یہ منزل وجدان کی ہے یعنی جو روحانیت یا اعلیٰ تصوف سے ملتی جلتی ہے۔ سچی تخلیق کا مقام یہی ہے، ادب کی قلمرو یہی ہے جہاں کلی سچ انسانی سائیکی سے پھوٹتا ہے۔ ہمارے عہد کے Crisis کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ نئے فلسفوں میں مابعدالطبیعیاتی سوچ کی گنجائش باقی نہیں رہی۔

سہیل : جی تو چاہتا ہے کہ گفتگو کا یہ سلسلہ جاری رہے۔ گفتگو نہایت دلچسپ رہی۔ بہت شکریہ۔

نارنگ : خدا حافظ!

○